ANUL XXXIV 1989

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

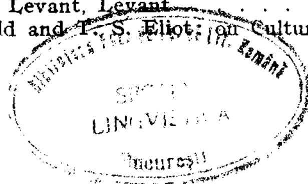
Redacţia: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 1 61 01

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — INHALT

STUDIA LINGUISTICA ET POETICA

DIDACTICA

STUDIA LITTERARIA



LIBRI

MISCELLANEA

STUDIA LINGUISTICA ET POETICA

DIE SPRACHE ZWISCHEN φύσει UND θέσει

EUGENIO COŞERIU*

ABSTRACT. — The Language between φύσει and θέσει The paper specifies the significance of the opposition natural/conventional in defining the language. Retracing historically the stages of this opposition (in the text of Plato, Aristotle, Ammonius) as shifting of the mimetic function of the language towards the symbolic one, then to the genesis of the names of objects, the study draws the conclusion that the "natural" rules of the languages are not "real things", but virtual modalities of being, preceding the scientific and philosophical interrogation concerning the existence of things. The negation of the priority of the material aspect of the language enables the reader to relate the language to different languages for specific purposes, fact that determines thus the appearance of some new things in the field of knowledge.

0. Meine Aufgabe in diesem Kurzreferat besteht lediglich darin, die Problematik des Gegensatzes φύσει/θέσει zu skizzieren und Vertretern anderer Disziplinen einen Diskussionsrahmen aus sprachtheoretischer Sicht anzubieten. Ich werde folglich diese Probleme nicht als solche b e h a n d e l n, sondern mich darauf beschränken, die entsprechenden Fragestellungen in ihren wesentlichen Zügen d a r z u s t e l l e n und kurz zu erläutern, und sowohl in wissenschaftgeschichtlicher als auch in sprachtheoretischer Hinsicht eine Reihe von Thesen zu formulieren.

1. Die erste These betrifft den allgemeinen Sinn und den historischen Status dieser Problematik selbst. Warum der Gegensatz φύσει/θέσει bezüglich der Sprache? Weil — und dies ist unsere kulturgeschichtliche These — die Griechen in der Tatsache, daß die Wörter (= Wortformen, Wortlaute) jeweils eine bestimmte, in der Sprache schon gegebene Bedeutung „haben" und dadurch „Namen" für bestimmte „Sachen", ὀνόματα, sind, ein Problem gesehen und sich immer wieder nach Grund und Sinn des Verhältnisses „Name"—„Sache" gefragt haben. In anderen Kulturen, z.B. in der indischen, wird u.W. das Verhältnis Wortlaut-Wortbedeutung und insb. „Name"—„Sache" nicht problematisiert, d.h. es wird nicht nach dem Warum der Bedeutungen gefragt. So wird im *Tarkasamgraha* von Annambhatta (16. Jahrhundert), der eine viel ältere Tradition fortsetzt, die Bedeutung *(çakti)* als 'der Wille Gottes, daß man durch ein bestimmtes Wort *(pada)* eine bestimmte Sache versteht' definiert; d.h., das Gegebene wird hingenommen, und man fragt dann in der Sprachtheorie

* *Universität Tübingen, Bundesrepublik Deutschland*

sozusagen „vorwärts“, an erster Stelle nach der Rolle der Sprache im Prozeß der Erkenntnisgewinnung. Es wird nämlich, bei den Griechen seit Plato, zwischen dem *pada*, dem Wort als Vokal und dem *vākya*, der Äußerung bzw. der Aussage unterschieden: Das Wort als solches sei kein Erkenntnismittel, es gebe keine (neue) Auskunft über die Sachen; Erkenntnismittel in diesem Sinne sei erst die Aussage, die wahr oder falsch sein könne und Verbalerkenntnis *(çabda-anubhava)* darstelle[1]. Das griechische Denken ist hingegen gerade durch die „In-Frage-Stellung des Gegebenen“ charakterisiert. Man fragt nicht nur „vorwärts“, nach dem, was man mit Sprache leisten kann, sondern auch und vor allem „rückwärts“, nach den ersten Prinzipien, nach der *ratio* des Sprachlichen. Daher die Problematik φύσει-θέσει, die folglich völlig anders als die indische Fragestellung ist, und zwar auch, wenn die Antwort auf die Frage nach der *ratio* der Sprache der indischen Annahme analog sein kann, d.h. wenn man die Bedeutungen als durch einen göttlichen Nomothetes gesetzt darstellt.

2.0. Unsere zweite These ist eine wissenschaftsgeschichtliche und betrifft die innere Differenziertheit der φύσει-θέσει -Problematik[2]. Der Gegensatz, den auch wir vorerst φύσει-θέσει (etwa: „von Natur“ — „durch Setzung“, d.h. „naturbedingt, natürlich motiviert“ — „willkürlich bzw. konventionell gesetzt“) nennen wollen, ist nämlich kein einfacher und in der Geschichte sich selbst gleichbleibender, wie man so oft annimmt, auch schon hinsichtlich der dafür verwendeten Termini nicht; und selbst wenn identische Termini verwendet werden, ist dennoch damit nicht eine Identität der Fragestellungen in Inhalt und Sinn sowie der entsprechenden Lösungen gewährleistet.

2.1.1. Die Geschichten der Sprachwissenschaft sprechen leider undifferenziert von einem Gegensatz φύσει-θέσει hinsichtlich des Wesens der sprachlichen Zeichen von der Antike zumindest bis zur Zeit der Renaissance und wollen feststellen, daß sich die neuere Sprachtheorie — wie schon mancher Denker in der Antike — für die θέσει -Auffassung (etwa für die „Konventionalität“ bzw. für den „willkürlichen Charakter“ der Namen) entschieden hat. In Wirklichkeit ist aber der Gegensatz φύσει-θέσει in dieser Form ein späterer, nacharistotelischer Gegensatz. Man muß eben dabei auch schon bezüglich der verwendeten Termini drei Phasen unterscheiden:

1. φύσει—νόμῳ, ἔθει, ὁμολογίᾳ, ξυνθήκῃ („von Natur“ — „durch Gesetz, Usus, Konvention Übereinkunft“: so in der vorplatonischen Sprachphsilosophie und noch bei Plato, bei dem eben für des Gegenteil von φύσει diese vier Termini erscheinen);
2. φύσει—κατὰ συνθήκην („von Natur“ — „als eingerichtet“: so bei Aristoteles und seinen Nachfolgern);
3. φύσει — θέσει („von Natur“ — „durch Setzung“: erst nach Aristoteles; dem Demokrit wird zwar de θέσει — Lösung zugeschrieben, jedoch von einem viel späteren Standpunkt aus, nämlich erst von Proklos im 5. Jahrhundert n. Chr.).

1. Cf., N. Altuchow, *El Tarkasamgraha de Annambhaṭṭa*, Montevideo 1959.
2. Wir folgen hier im wesentlichen unserer Darstellung in: *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, I², Tübingen 1975, S. 32 ff.

2.1.2. Der eine Terminus der Dichotomie, φύσει, ist hier stets der gleiche, der andere ist jeweils anders, was auch für den Sinn des Gegensatzes nicht belanglos ist. Denn es handelt sich in der Tat um drei wenigstens schwerpunktmäßig verschiedene, z.T. sogar radical verschiedene, wenn auch historisch miteinander zusammenhängende Fragestellungen.

Erstens ist der Gegenstand der Fragestellung selbst — das, wonach gefragt wird — jeweils verschieden. Bei der ersten Fragestellung geht es um die ὀρθότης τῶν ὀνομάτων, die „Richtigkeit der Namen" — nicht etwa als formale oder semantische Korrektheit in einer Sprache, sondern als aktuelle oder ursprüngliche, natürlich motivierte Entsprechung zwischen Wortlaut (Wortform) und bezeichneter Sache —, und zwar gleichgültig, ob man diese Entsprechung behauptet (φύσει-Annahme) oder leugnet (θέσει-Annahme). Bei der zweiten Fragestellung geht es um das funktionelle Wesen der sprachlichen Zeichen und folglich um die Bestimmung des entsprechenden Begriffs, d.h. um die Abgrenzung von „Namen" und „Nicht-Namen" (so eindeutig nur bei Aristoteles, cf. w.u.). Bei der dritten Fragestellung schließlich geht es in erster Linie weder um die Entsprechung Name — Sache, noch um den funktionellen Status der sprachlichen Zeichen, sondern vielmehr um die Genese der Namen, dadurch in gewisser Hinsicht um die Enstehung der Einzelsprache (so ausdrücklich z.B. bei Ammonius, dessen Ansicht zufolge die Griechen tatsächlich vereinbart hätten, die Sachen mit den gleichen Namen zu benennen).

Zweitens geht es bei der zweiten Fragestellung nich um eine Alternative wie bei der ersten (und wahrscheinlich auch bei der dritten), nicht etwa um: „entweder φύσει oder κατὰ συνθήκην", sondern ausschließlich um „nicht-φύσει, sondern κατὰ συνθήκην", d.h. um eine bestimmte Lösung des Problems, dadurch aber nicht um eine Option für einen der beiden Termini des ersten Gegensatzes, sondern um eine Überwindung der entsprechenden Fragestellung als solcher (cf. w.u.).

Drittens ist auch der Sinn von φύσει trotz der materiellen Identität des Ausdrucks in den drei Gegensätzen verschieden. Beim ersten Gegensatz bezieht sich φύσει auf die Natur der bezeichneten Sachen und dadurch auf die Frage, ob diese eine bestimmte abbildende bzw. beschreibende Bezeichnung erfordert oder nicht, ob wenigstens für die „Urnamen" eine materielle Analogie zwischen der Beschaffenheit der Sachen und der Beschaffenheit der sie bezeichnenden Wörter anzunehmen ist oder nicht. Beim zweiten Gegensatz bezieht sich φύσει auf die Natur der Laute und dadurch auf die Frage, ob ein Laut „von Natur aus", an und für sich als Name gelten kann, was eben geleugnet wird. Hier ist die eventuelle Analogie zwischen Wortlaut und bezeichneter Sache in jedem Fall für den funktionellen Status der Namen belanglos (auch wenn sie zur etymologischen Motivation eines Wortes gehört): Sie ist nicht die *ratio* des Wort-Seins (cf. Fn. 5). Beim dritten Gegensatz bezieht sich φύσει wiederum auf die ursprüngliche analoge Beschaffenheit von Name und Sache; diese eventuelle Analogie kann aber bei Annahme der θέσει-Lösung nur als Motivation der

Namengebung, nicht als Grund der Namensfunktion gelten: Auch nachahmende Wörter wären „Namen“ durch Setzung, nicht von Natur aus[3].

2.2.0. Zwei Momente sind in dieser Entwicklung, auch gerade für die Klärung des Gehalts der Fragestellungen, besonders wichtig: Platos Dialog *Kratylos* und die Stellungnahme von Aristoteles (insb. in *De interpretatione*). Um den eigentlichen Sinn dieser Entwicklung richtig einzuschätzen, ist es aber notwendig, sich zuerst genau die Unzulänglichkeiten des vorplatonischen Gegensatzes φύσει — νόμῳ usw. zu vergegenwärtigen. Diese Unzulänglichkeiten sind hauptsächlich drei: a) Bei beiden Lösungen ist die Fragestellung kausal ausgerichtet: Man fragt nach dem „Warum“ der Bedeutung, d.h. man versteht die Bedeutung als kausal motivierte Wirkung. b) Der „Name“ wird in beiden Fällen als bloßer Wortlaut aufgefaßt, und dieser wird als solcher direkt auf die bezeichnete Sache bezogen; d.h. es wird kein Unterschied zwischen Bedeutung (sprachlichem Inhalt) und Bezeichnung (außersprachlichem Bezug) gemacht bzw. die Bedeutung wird auf die Bezeichnung reduziert. c) Es wird kein Unterschied zwischen Wort und Aussage, zwischen Benennen und Sagen gemacht: In beiden Fällen wird nach einer „Wahrheit des Wortes“, d.h. nach einer im Wortlaut gegebenen Wahrheit der bezeichneten Sache gesucht. Die Vertreter der φύσει-These halten die Wahrheit für tatsächlich im Wort gegeben; sie betrachten also das Wort als wenigstens implizite Beschreibung oder Aussage in bezug auf die Sache. Die Vertreter der νόμῳ-These leugnen zwar diese „Wahrheit des Wortes“, nicht aber deshalb, weil das Wort als solches weder wahr noch falsch sein kann, sondern weil das Wort der Beschaffenheit der Sache grundsätzlich nicht entspreche und seine „Wahrheit“ nur aus dem Gebrauch schöpfe.

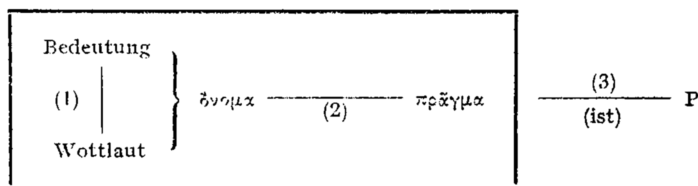
2.2.1. Von Platos Dialog *Kratylos* wird nun oft gesagt, er würde nur diesen Gegensatz ausführlich darstellen und kritisch besprechen, jedoch keine Lösung bieten, zumal sich Plato weder für die eine noch für die andere These entscheidet. Unseres Erachtens besteht gerade in diesem Sich-nicht-entscheiden-Wollen Platos eindeutige Stellungsnahme: Plato lehnt diesen Gegensatz selbst als unangebracht und sinnlos ab und fordert dadurch implizit zur radikalen Änderung der Fragestellung auf[4].

3. φύσει, im Zusammenhang mit der Sprache verwendet, kann sich übrigens auch auf die „Natur“ der Menschen beziehen (so bei Epikur). In diesem Fall handelt es sich jedoch um den Gegensatz *natura* — *ars* (φύσις — τέχνη), nicht um den die sprachlichen Zeichen betreffenden Gegensatz φύσει — θέσει. Dabei kann zwar θέσει zugleich im Gegensatz zu θέσει bzw. κατὰ συνθήκην stehen (wenn nämlich auch die Verschiedenheit der Sprachen auf die „natürliche“ Verschiedenheit der Völker zurückgeführt wird, wie eben bei Epikur), muß es aber nicht: Es kann auch nur die Sprache im allgemeinen (das Sprachvermögen) betreffen und nicht zugleich die Einzelsprachen, die daher auch nicht *natura*, sondern *ars humana* und κατὰ συνθήκην gegeben sein können. So, bekanntlich, bei Dante: „Opera naturale è ch'uom favella; / ma cosi o cosi, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella“ (*Divina Commedia*, *Parad.*, 26, 130—132).

4. Cf., das schon von U. von Wilamowitz-Moellendorff Bemerkte: „Überhaupt ist der Gegensatz Natur und Konvention (Gesetz) für die platonische Behandlung der Sprache nicht wohl verwendbar“ (*Platon*, I, *Leben und Werke*, Berlin 1919, S. 236). Vgl. auch S. 294: „Da ist denn gar kein Zweifel mehr möglich, daß die Nutzlosigkeit des ganzen Treibens gezeigt werden soll“.

Übrigens hebt Plato auch die in der sog. „Richtigkeit" der Namen implizit gegebene Identifizierung bzw. Verwechslung von Angemessenheit und „Wahrheit" der Namen dadurch auf, daß er im *Sophistes* die beiden Grundfunktionen der Sprache, Benennen und Sagen (ὀνομάζειν und λέγειν ausdrücklich unterscheidet und die Eigenschaften „wahr" und „falsch" nur dem Sagen zuschreibt. Außerdem weist Plato im *Kratylos* selbst, wenn auch anscheinend nur am Rande, auf die doppelte Funktion des Namens hin: dieser sei einerseits 'Abgrenzung des Seins', διακριτικὸν τῆς οὐσίας (388c), andererseits „Offenbarung (δήλωσις) eines mentalen Inhalts (434e, 435b). Das heißt, daß er den Namen nicht als Wortlaut allein ansieht und die Bedeutung keineswegs mit der Bezeichnung gleichsetzt.

2.2.2. Von Aristoteles wurde oft, zum Teil schon seit der Antike behauptet, er habe in der alten Streitfrage φύσει — θέσει für die θέσει-Auffassung Partei ergriffen. In Wirklichkeit nimmt Aristoteles die von Plato implizit geforderte radikale Änderung der Fragestellung vor, und zwar dadurch, daß er die Motivation der sprachlichen Zeichen vom „Warum" zum „Wozu", vom Bereich der Kausalität in den Bereich der Finalität verlagert (kein Laut ist von sich selbst aus „Name", er ist es nur, wenn er intentionell zu einem Symbol gemacht wird) und dadurch, daß er Bedeutung, Bezeichnung und Wahrheitswert streng unterscheidet; letzteres, indem er die direkte Relation Wortlaut — Sache ausklammert und an ihrer Stelle drei verschiedene Relationen setzt: (1) Wortlaut — Wortbedeutung (φωνή — πάθημα τῆς ψυχῆς), (2) Name, d.h. Wortlaut + Wortbedeutung (φωνὴ σημαντική) — Sache (ὄνομα — πρᾶγμα), (3) [Name in Vertretung der Sache als] Subjekt — Prädikat, was am besten vielleicht mit einem Schema verdeutlicht werden kann:



Die erste Relation, d.h. die dem Zeichen interne Relation zwischen Significans und Significatum, durch die das Zeichen als solches entsteht, ist eine freie, intentionell μετὰ φαντασίας τινός (*De anima*, 420b) gesetzte. Hinsichtlich dieser Relation ist das Zeichen weder „wahr" noch „falsch", da es keine Analyse und Synthese, sondern eine „einheitliche Erfassung" νόησος τῶν ἀδιαιρέτων, *De anima*, 430a) darstellt. Auch kann hier eine Bestimmung des Wortlautes von der bezeichneten Sache her nicht angenommen werden, zumal sich der Wortlaut direkt überhaupt nicht auf die Sache, sondern auf einen Inhalt des Bewußtseins (πάθημα τῆς ψυχῆς) bezieht, und in dieser Beziehung ist jeder Wortlaut adäquat, wenn er

einem bestimmten πάθημα entspricht (sonst ist er auch kein Symbol, kein „Wortlaut“, sondern nur materieller Laut)[5]. In der zweiten Relation bezieht sich zwar das Zeichen als ὄνομα (Laut + Bedeutung) auf eine „Sache“, ist aber auch in dieser Relation nicht von der Sache her motiviert und auch nicht „wahr“ oder „falsch“, sondern es gilt einfach κατὰ συνθήκην, d.h. „als [traditionell] eingerichtet“ (wir würden heute „als historisch motiviert“ sagen). Bloß bei der dritten Relation — die allerdings nicht einmal für jedes Sagen, sondern nur für den „lógos apophantikós“, die bejahende verneinende Aussage, gilt — kommt ein Wahrheitswert der Sprache in Frage; „wahr“ oder „falsch“ ist aber auch hier nicht der Name, auch nicht die Sprache schlechthin („lógos s'mantikós“), sondern die Aussage als solche, genauer, ihr Denkinhalt: die durch die Prädikation erfolgte Analyse und Synthese der Sache selbst.

2.3. Nach Aristoteles erfährt die Fragestellung eine allgemeine Verschiebung in Richtung auf das Genetische, d.h. auf das Problem der Entstehung der Zeichen (was z.T. schon in der vorplatonischen Fragestellung im Zusammenhang mit der ursprünglichen ὀρθότης gewisser Namen gegeben war), ja bisweilen auch in Richtung auf das direkte Verhältnis Wortlaut — bezeichnete Sache; dies sogar unter den Aristotelikern. Das „Nicht-φύσει“ bleibt zwar erhalten, das aristotelische κατὰ συνθήκην wird aber nicht mehr in rein funktioneller und historischer, sondern eben in genetischer Hinsicht als „durch willkürliche bzw. konventionelle Setzung“ verstanden und dem θέσει gleichgesetzt (so ausdrücklich von Ammonius: τὸ κατὰ συν⅔ήκην, ταὐτὸν σημαῖνον τῷ θέσει). Allmählich setzt sich jedoch im lateinischen Mittelalter auch eine richtigere Interpretation durch, und zwar trotz Boethius' Übersetzung von κατὰ συνθήκην durch „secundum placitum“, die dieselbe Verlagerung auf das Genetische einschließt. So entscheidet sich Thomas eindentig für die funktionelle Fragestellung[6], indem er die eventuelle etymologische Bedeutung als für das aktuelle Funktionieren der Zeichen belanglos erklärt; er behält zwar im angeführten Text von Aristoteles die Übersetzung von κατὰ συνθήκην durch „secundum placitum“ bei, erklärt es aber im Kommentar durch „ex institutio humana“, „secundum institutionem humanam“; er interpretiert die Bedeutung nicht als unmittelbare Bezeichnung von Sachen, sondern eben (ausdrücklich!) als νόησις τῶν ἀδιαιρέτων, „indivisibilium intelligentia“, und daher als Benennung der „quidditas“ der Sachen; und er schreibt Wahrheit bzw. Falschheit ausschließlich dem *iudicium* zu,

5. Freilich kann hier eine Bestimmung des Wortlautes durch die Analogie mit dem πάθημα erfolgen. Der Wortlaut ist aber nich deshalb Symbol, weil er in seiner materiellen Beschaffenheit dem πάθημα analog ist, sondern deshalb, weil er zum Symbol gemacht wurde. Das heißt, daß es sich auch bei dieser Analogie um eine finalistische, nicht um eine kausale Bestimmung handelt: Der analoge Wortlaut ist nicht „Zeichen, weil nachahmend“, er ist „Zeichen zum Nachahmen“. Gerade deshalb sagt Aristoteles, daß kein Name von Natur aus ein solcher ist: Auch die lautnachahmenden sind es nicht von sich selbst aus.

6. *In Peri Hermeneias expositio*, insb. Lectiones II—IV.

nicht den Namen, und auch nicht der Namengebung als Erfassung der *quidditas*. Ähnliches gilt im wesentlichen, wenn auch mit besonderer Hervorhebung des genetischen *secundum placitum*, für die übrige Scholastik, die stets zwischen den *signa naturalia* (wie Schrei und Weinen) und den *artificialia* unterscheidet und die sprachlichen Zeichen stets zu den letzteren rechnet. In der in diesem Zusammenhang üblichen, insbesondere auf das sprachliche Zeichen bezogenen Formel *non naturā sed ad placitum* wird die *non naturā*-Bestimmung als „nicht von Natur aus bestehend“ und/oder als „in seiner Beschaffenheit und Bedeutung nicht natürlich (von der Beschaffenheit der bezeichneten Sache her) motiviert“ verstanden, und *ad placitum* wiederum als „in seiner Beschaffenheit beliebig“ (wie *non naturā*,!) und/oder als „intentionell gesetzt“ und daher „secundum placitum et voluntatem imponentis“ bedeutend. Es überwiegt aber die jeweils zweite Deutung, d.h. 'nicht natürlich motiviert, sondern intentionell [mit der Bedeutung *x*] gesetzt'[7].

2.4.1. Seit der Renaissance gehört der Gegensatz φύσει — θέσει auf die Sprache bezogen zur komplexen und auch noch nicht im einzelnen untersuchten Geschichte der Lehre vom „willkürlichen Charakter der sprachlichen Zeichen“ („arbitraire du signe“), deren Vertreter oft, ohne sich dessen bewußt zu werden, auf der Linie der Scholastik bleiben bzw. die scholastische Zeichenlehre (und nicht einmal in all ihren Feinheiten) wieder entdecken. Im allgemeinen wird in dieser Tradition, die bis Ferdinand de Saussure reicht und in dessen Lehre vom „arbitraire du signe“ mündet, die φύσει-Bestimmung der sprachlichen Zeichen geleugnet und die θέσει-Bestimmung (in der From des „willkürlichen Charakters“) behauptet. Dies bedeutet allerdings keine Identität der Ansichten. Im Gegenteil: Gegenüber der traditionellen Formel *non naturā sed ad placitum* haben wir bei den modernen Umdeutungen in begrifflicher Hinsicht vier Typen feststellen können. Beim Typ 1 bleibt die traditionelle These begrifflich erhalten, für *ad placitum* tritt jedoch „willkürlich“ ein (so bei Locke und in der deutschen Grammatik schon bei Schottelius). Beim Typ 2 bleibt die traditionelle These erhalten, doch tritt „willkürlich“ für *non naturā* ein, und die *ad placitum*-Bestimmung wird anders benannt (so u.a. bei Chr. Wolff, bei Condillac und bei James Harris, und in der Linguistik im engeren Sinne bei Whitney). Bei Typ 3 wird hingegen die *non naturā*-Bestimmung ausdrücklich weggelassen (das Zeichen kann ohne weiteres Abbild sein) und „willkürlich“ steht für das genetische *ad placitum* (so am klarsten bei Fichte, der jedoch nicht nur sprachliche Zeichen im Auge hat). Beim mit der Zeit überwiegenden Typ 4 bleibt schließlich nur die *non naturā*-Bestimmung erhalten, wofür eben oft „willkürlich“ verwendet wird, das genetische Problem wird überhaupt nicht oder in anderer Form gestellt, manchmal wird die *ad placitum*-Lösung sogar ausdrücklich geleugnet (so bei Leibniz, Turgot, H. Paul,

7. Gemäß der ersten Interpretation von *ad placitum* wären die nachahmenden Zeichen natürlich nicht „ad placitum“; gemäß der zweiten Interpretation sind auch diese Zeichen „ad placitum“ und nicht naturnotwendig.

A. Nore, A. Marty, und ohne den Terminus „willkürlich" für *non naturā* bei Hegel, Madvig, Baudouin de Courtenay, Fortunatov u.a.)[8].

2.4.2. In allen diesen Fällen (und allgemein in der Linguistik) wird die φύσει-Bestimmung einerseits als Übernahme von „natürlich-lautlichen Reaktionen in die Sprache oder als natürliche Motivierung des materiellen Zeichens durch die Beschaffenheit der zu bezeichnenden Sache wieder entdecken. Im allgemeinen wird in dieser Tradition, die bis Fer- (d.h. als wohl ursprünglich intentionelle Abbildung der Sache) verstanden. Deshalb werden auch allgemein als partielle Ausnahmen zum *non naturā*-Prinzip die Interjektionen und die onomatopoetischen Wörter zugelassen (letztere in etymologischer Hinsicht noch viel mehr als in synchronisch-funktioneller Hinsicht), bisweilen (so schon im 16. Jahrhundert vom portugiesischen Grammatiker Fernão de Oliveira und später von Chr. Wolff) — als Erscheinungen einer „waagerechten" oder syntagmatischen, d.h. kombinatorischen Motivierung — auch die zusammengesetzten und abgeleiteten Wörter, die in ihrer Struktur reale Verhältnisse widerspiegeln, bzw. die bezeichneten Sachen beschreiben würden (so seien *kaufen, Mann, Milch, Kanne* vollkommen „arbiträre" Zeichen die Kombinationen *Kaufmann, Milchkanne* seien hingegen objektiv motiviert)[9]. Andererseits werden — u.E. mit mehr Recht — die verschiedenartigen Abbildungsfähigkeiten der Sprachlaute nicht selten als eine autonome Ausdrucksmöglichkeit der Sprache eingestuft und einer sogar erweiterten ikastischen Funktion der sprachlichen Zeichen zugeschrieben; in der Regel wird jedoch diese, als allgemein sprachliche Funktion, von der einzelsprachlichen Bedeutungsfunktion streng unterschieden[10].

3.1. Man wird bemerkt haben, haß sich der Gegensatz φύσει — θέσει in seinen verschiedenen Formen, wie die Feststellung der Motiviertheit bzw. der Nicht-Motiviertheit der sprachlichen Zeichen, von der Antike bis zur Gegenwart fast ausschließlich als die materielle Seite der Sprache — auf die phonematische und/oder morphematische Beschaffenheit der Wortformen (signifiants) — oder höchstens auf das Verhältnis Wortlaut — Wortbedeutung bezieht. Von der inhaltlichen Seite der Sprache wird offensichtlich trotz der 'Befreiung der Bedeutung vom Ding' durch Aristoteles, während einer langen Zeit mehr oder weniger stillschweigend angenommen, daß sie auf „natürliche" Weise gestaltet ist, d.h. daß die inhaltlichen — lexikalischen und grammatischen — Strukturen (= Bedeutungen), wie die hauptsächlichen Wortarten (Substantiv, Adjektiv, Verb, Adverb), objektiven Strukturen der Realität bzw. Seinsarten derselben, entsprechen. Es wird also, wenn auch in verschiedenen Formen, ein Pa-

8. Ausführlicher dazu und zur Geschichte des „arbitraire du signe": E. Coseriu, „L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes", *Archiv f. das Studium der neueren Sprachen u. Lit.*, 204, 1967, S. 81—112.

9. Letzteres schließt im Grunde ein, daß jede morphologische „Proportionalität" oder „Analogie" (= Regelmäßigkeit) als wenigstens partielle „Motiviertheit" angesehen werden kann. Damit hängt weitgehend auch die in letzter Zeit für zahlreiche morphologische und syntaktische Strukturen angenommene „Ikonizität" zusammen.

10. Cf. von Verf. „Naturbild und Sprache", in: J. Zimmermann, Hrsg., *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, S. 261—262.

rallelismus zwischen *modi essendi, modi intelligendi* und *modi significandi* angenommen[11]. Der willkürliche Charakter der semantischen Einteilungen (im Wortschatz, in der Grammatik) — obwohl in praktischer Hinsicht, dank Erlernung von Fremdsprachen, Dolmetschen und Übersetzung sicherlich nicht unbekannt — wird nur sehr spät und nur allmählich, insb. durch die intensivere Reflexion über die Verschiedenheit der Sprachen erkannt und ausdrücklich festgestellt und begründet.

3.2. Dies hat freilich seine guten Gründe. Hier nur einige davon: Erstens ist für jeden Sprecher seine eigene Sprache ein Bezeichnungssystem, das sich unmittelbar auf s e i n e Welt bezieht und sein „Weltbild" darstellt: Ein *x* „ist" in dieser Beziehung ein *Baum*, ein *Haus*, ein *Fluß*, wird nicht etwa nur aufgrund der Semantik einer bestimmten Sprache „so g e n a n n t". Zweitens gelten sehr oft in den Sachen objektiv feststellbare Züge als semantische Merkmale zur Konstitution und Abgrenzung von Bedeutungen, wenn es um die physikalisch erfahrbare Welt geht, und zwar obwohl diese Züge nicht für nich selbst, sondern erst dadurch, daß sie sprachlich als unterscheidende Züge bestimmt wurden, „semantische Merkmale" sind (die Vielheit z.B. ist etwas „Objektives", dies schließt jedoch nicht ein, daß jede Sprache eine grammatische Bedeutung „Plural" aufzuweisen hat), und obwohl die sprachlichen Einteilungen auf der Ebene der Bedeutungen im sprachlichen Wissen nicht in den Sachen als solchen vorgenommen werden (so daß auch die Bezeichnung einer Sache jeweils Zurückführung dieser Sache, d.h. des in ihr erkannten Seins auf eine Bedeutung ist, nicht umgekehrt). Drittens gibt es tatsächlich in den Sprachen zahlreiche Einteilungen, die in den Sachen selbst vorgenommenen Abgrenzungen entsprechen und bei denen folglich einzelsprachliche Bedeutung und universelle Bezeichnung wenigstens virtuell miteinander zu sammenfallen (auch wenn sie nicht in allen oder nicht einmal in mehreren Sprachen existieren): Es handelt sich um den ganzen fachsprachlichen Wortschatz — nicht nur der als solchen anerkannten Wissenschaften und Techniken, sondern auch der ebenso stark differenzierten volkstümlichen Wissenschaft und Technik —, in dem ja die objektiven Einteilungen ihrer Benennung gegenüber grundsätzlich primär sind. Hier gilt tatsächlich: Zuerst die Sache, und erst dann das Wort.

3.3. Wichtige Momente in der Entdeckung und ausdrücklichen Feststellung der Einzelsprachlichkeit der Wortbedeutungen stellen Locke (mit seiner Abgrenzung der Wörter für „gemischte Modi") und Leibniz (mit der Unterscheidung von logischen, physischen und „kulturellen", d.h. sprachlich gegebenen Species) dar, später vor allem Schleiermacher, Hegel und Humboldt; und in der Entdeckung und Begründung der Eigentümlichkeit der grammatischen Gestaltung der Sprachen, nach Herder, vor allem Lorenzo Hervás und wiederum Humboldt. Insbesondere muß Humboldts Abhandlung *Über das Entstehen der grammatischen Formen,*

11. Dies im Grunde auch im Nominalismus, der die *modi essendi* auf die *modi intelligendi* bzw. *significandi* zurückführt.

Berlin 1822, in dieser Hinsicht als ein Wendepunkt in der Sprachwissenschaft und in der Sprachtheorie überhaupt angesehen werden.

In unserer Zeit, nicht zuletzt dank der Erforschung zahlreicher „exotischer" Sprachen, ist diese Erkenntnis hinsichtlich der Einzelsprachlichkeit der lexikalischen und grammatischen Inhalte fast zu einem Gemeinplatz der Sprachwissenschaft geworden. Und überall wird von der unterschiedlichen Analyse der Realität durch die Sprachen, vom 'Netz von Einteilungen, mit dem jede Sprache die Realität bedeckt' usw., gesprochen, so daß man sich wieder auf die Suche nach universell notwendigen oder auch empirisch allgemeinen mehr oder weniger natürlichen semantischen Einteilungen und Kategorien begeben möchte (und sich schon begeben hat). Ob man sich dabei auch des eigentlichen Sinns und der Tragweite des „Gemeinplatzes" voll bewußt ist, ist allerdings fraglich (cf. w.u.).

4.1. In der heutigen Linguistik, vor allem in den letzten Jahren der (aber nicht erst seit den lezten Jahren!) wird also das Problem der φύσει-Bestimmung der Sprache oft als Problem der „Natürlichkeit" der sprachlichen Fakten (oder auch des Sprachwandels) im Bereich der Laute, der Grammatik und auch der lexikalischen Semantik besprochen. Ich werde diese Frage nicht behandeln, da sie Thema eines anderen Vortrags auf dieser Tagung sein wird. Ich werde nur einige Beispiele erwähnen und auch diesbezüglich ein paar Thesen formulieren.

4.1. Schon M. Grammont stellte den historischen einzelsprachlichen Lautgesetzen seine „algemeinen Lautgesetze" gegenüber: Es sei z.B. normaler und eher zu erwarten, daß ein *l* vor *j (lj)* palatalisiert wird und schwindet, als daß ein *j* zu *lj* wird; bei einem mehrstufigen Lautwandel wie *p-* > *f-* > *h-* > *Ø* sei die normale, natürliche Richtung des Wandels, eben diese und nicht etwa die entgegengesetzte, usw.; und solche Feststellungen wurden in letzter Zeit zum Rang von empirischen Universalien des Lautwandels erhoben. Ebenfalls im phonischen Bereich hat man z.B. festgestellt, daß alle (bekannten) Sprachen offene Silben (wie *Va-* in *Vater)*, nicht aber alle auch geschlossene Silben (wie *-ter* haben; daß eine Sprache mit nur einem Nasalphonem als solches *n* hat (nicht etwa *m)*, daß ein zweites Nasalphonem in einer Sprache stets *m* (nicht etwa *ng* oder *ñ)* ist; man hat von „schwierigen" Konsonantennexus (insb. im Anlaut oder im Auslaut) gesprochen, und man hat die stimmlosen Konsonanten im Auslaut für „natürlicher" als die stimmhafen erklärt. André Martinet hat die Asymmetrie der Artikulationsorgane (die eindeutigere lautliche Unterscheidungen im weiteren Vorderraum als im engeren Hinterraum des Mundes zuläßt) als ständigen Faktor der Instabilität reicherer Vokalsysteme dargestellt. In der lexikalischen Semantik wurde nach einer universellen begrenzten Menge von möglichen „Semen" (unterscheidenden Zügen) und nach „Negativuniversalien" gesucht: Es sei z.B. nicht sinnvoll und deshalb nicht zu erwarten, daß eine Sprache ein einziges Wort für die rechte Hand und den linken Fuß hat. Im Bereich der Farbnamen wurde bemerkt, daß bei nur zwei solchen Lexemen in einer Sprache dies die Bezeichnungen für „schwarz" und „weiß" sind, daß bei

drei Lexemen „rot“ hinzukommt, bei vier Lexemen entweder „gelb“ oder „grün“, aber nicht beide zusammen usw.

4.2.1. Es liegt nun aber auf der Hand, daß diese Fakten sehr heterogen sind, d.h. daß der Begriff „Natürlichkeit“ vorerst sehr vage ist. Z.T. handelt es sich um physiologisch leicht bzw. leichter realisierbare Fakten, z.T. um leichtere Erlernbarkeit, um umfassendere Regelmäßigkeit, um in praktischer Hinsicht „ökonomischere“ Fakten, und deshalb um eine „sinnvollere“ Erwartbarkeit derselben; oder auch einfach um häufiger oder meist oder stets in den bisher untersuchten Sprachen festgestellte Fakten. In gewissen Fällen handelt es sich sogar einfach um unbegründete Annahmen (wahrscheinlich um Extrapolationen aufgrund der Muttersprache des betreffenden Linguisten); so im Falle der angeblich „natürlicheren“ stimmlosen Konsonanten im Auslaut: solche Konsonanten stellen zwar die Norm im Deutschen, im Russischen, im Polnischen, im Katalanischen usw. dar und sind somit in diesen Sprachen „natürlich“; nicht aber im Englischen, im Französischen, im Rumänischen, im Serbokroatischen usw.

4.2.2. Was die empirischen Beobachtungen zur materiellen insbesondere physiologischen Bedingtheit des Sprechens betrifft, so sind sie gewiß nicht als belanglos abzutun. Man muß sich aber über den theoretischen Stellenwert solcher Feststellungen im klaren sein. Selbstverständlich ist der Mensch auch bei der Produktion von Sprache an bestimmte materielle Bedingungen gebunden; er muß — im Grunde nicht anders als ein Künstler, der der Beschaffenheit des Stoffes, den er bearbeitet, Rechnung trägt — mit diesen Bedingungen rechnen, und diese spiegeln sich in der Sprachgestaltung wider. Das Kennzeichnende der Sprache ist jedoch nicht, daß sie materiell bedingt ist, sondern daß sie diese Bedingtheit stets überwindet. Nicht etwa die Asymmetrie der Artikulationsorgane, die die Unterscheidungsmöglichkeiten im Lautlichen einschränkt, ist für das Wesen der Sprache maßgebend, sondern vielmehr die Tatsache, daß t r o t z dieser Asymmetrie die meisten Vokalsysteme doch symmetrisch sind, daß z.B. eine Sprache, die offenes und geschlossenes *e* hat, normalerweise auch offenes und geschlossenes *o* hat. Die Schwierigkeit der Artikulation gewisser Konsonantischer Nexus kann sicherlich als pshysiologisches Faktum definiert und vielleicht auch gemessen werden Nexus *plv-*, nicht aber *-lv-*, und im Russischen gibt es anlautende Nexus ohne weiteres dulden und daß sie bisweilen den weniger komplexen die komplexeren Nexus vorziehen; so z.B. hat das Georgische *mgl-*, *mgn-*, nicht aber anlautendes *mg-*.

4.2.3. Ähnliches muß man zu den empirisch festgestellten allgemeinen Normen der Sprachgestaltung und des Sprachwandels sowie zur sog. „Ökonomie“ der Sprache außerhalb des rein materiellen Bereichs sagen. Natürlich ist die Freiheit, die die Sprachen erzeugt, auch in praktischer Hinsicht „vernünftig“ und richtet sich nach bestimmten praktischen Normen. Es ist deshalb auch nur sinnvoll, diese Normen festzustellen: Sie gehören zur Heuristik der allgemeinen Sprachwissenschaft, und durch ihre Feststellung steckt man einen „Erwartungshorizont“ ab, der

uns dann bei der Beschreibung und Interpretation neuer Fakten als Bezugsrahmen dient. Man muß aber immer auch damit rechnen, daß nicht das Erwartete, sondern etwas anderes oder sogar das Gegenteil des zu Erwartenden festgestellt wird; z.B. daß eine Sprache entgegen der empirisch allgemeinen Norm nur geschlossene Silben hat, daß in der phonischen Entwicklung in einem historisch konkreten Fall *f* für *h* und *p* für *f* eintritt, nicht umgekehrt. Es ist sicherlich auf den ersten Blick nicht „vernünftig", die rechte Hand und den linken Fuß mit einem einzigen Wort zu bezeichnen, man kann es aber nicht im voraus und für jede Sprache ausschließen: In einer bestimmten Gemeinschaft könnten z.B. gerade die rechte Hand und der linke Fuß in Verbindung mit der Magie gebracht, dadurch tabuisiert und dann eben mit ein und demselben Namen benannt werden. Was schließlich die Farbnamen betrifft: Wenn eine Sprache tatsächlich nur zwei Farbnamen hat, so können dies nicht eigentlich „schwarz" und „weiß" in unserem Sinne sein, denn sie müssen das ganze Spektrum abdecken; ebenso ist ein „grün" ohne „gelb" und „blau" nicht einfach „grün", sondern z.B. „gelb" + „grün" + „blau". Wichtiger erscheint uns aber auch hier, daß das für das Wesen der Sprache Kennzeichnende nicht diese empirisch übliche Reihenfolge der Farbnamen ist, sondern vielmehr die Tatsache, daß sie nicht in jeder Sprache und notwendigerweise beachtet wird und daß an ein und derselben Stelle dieser kognitiv-psychologischen Skala in den Sprachen auch zwei oder mehr sprachlich abgegrenzte Farben auftreten können, daß z.B. eine Sprache wie das Ungarische zwei Arten „rot" als zwei verschiedene Farben (*vörös* und *piros*) unterscheidet.

5.0. Letzteres führt uns zu der wirklich wesentlichen Frage hinsichtlich der „Natürlichkeit" im semantischen Bereich, d.h. zur Frage des Verhältnisses „Natur" — Sprache (oder „Welt" — Sprache).

5.1.1. Bei der Feststellung von „naturlichen" oder „nichtnatürlichen" sprachlichen Abgrenzungen wird nämlich so verfahren, als ob die „Natur" bzw. die „Welt" eine von der Sprache unabhängige Größe, ein der Sprache schon als abgegrenzt vorgegebenes Faktum wäre, und zwar mit ebenfalls autonomen, für sich selbst als solche bestehenden Einteilungen, in ihrem Sein schon abgegrenzten Klassen von „Sachen", die die Sprachen nur zu bezeichnen hätten und deren Grenzen sie beachten oder auch nicht beachten könnten. Man verfährt z.B. so, als ob eine Farbe wie „rot" gerade schon als „rot", als diese und keine andere Farbe identifiziert unabhängig von der Abgrenzung durch die Sprachen bestehen würde. In Wirklichkeit aber sind diese Einteilungen, diese „Klassen von Sachen", besser gesagt, diese Seinsarten (auch „Natur" und „Welt") zuerst sprachlich — über Wortbedeutungen — vermittelt; und gerade deshalb können die jeweiligen „Sachen" mit ihren „Namen" bezeichnet, d.h. auf die Bedeutung, der ihre Seinsart entspricht, zurückgeführt werden.

Freilich kann man (und man darf) die schon sprachlich vermittelte Welt oder ein Stück davon, z.B. das Farbspektrum, mit objektiven Kriterien einteilen und sich fragen, durch welche Bedeutungen die Sprachen diese Einteilungen bezeichnen. Man kann sogar ein universelles Bezeichnungssystem als universellen Raster für den Sprachvergleich konstruieren

(was man im Sprachvergleich, wenn auch jeweils nur teilweise, tatsächlich tut). Das darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß dies ein stillschweigend von der Sprache abgeleiteter, d.h. nach dem Muster der Sprachen aufgebauter Interpretationsrahmen ist. Denn man nimmt dabei Einzelsachen, und man meint die entsprechenden Species oder Seinsarten, man nimmt z.B. ein konkret gemaltes Spektrum, d.h. ein Beispiel für Farben, und man meint dabei die entsprechenden „quidditates": Man konstruiert also eine Universalsprache als „tertium comparationis", um darauf die historischen Sprachen zu beziehen und sie miteinander zu vergleichen.

Die Sachen als Gegenstände der Vorstellung als solcher sind sicherlich „vorsprachlich" und von der Sprache unabhängig gegeben. Die Sachen als diese oder jene Sachen (als „Tiere", „Bäume", „Wälder" usw.), d.h. als Beispiele für „quidditates", und überhaupt Gegenstände des Denkens, sind hingegen erst sprachlich gegeben.

5.1.2. Soll dies bedeuten, daß die Sprache per definitionem „natürlich" ist? In gewisser Hinsicht, wenn es um ihre eigenen „empirischen Universalien", um die Normen geht, die sie — auch in der Vermittlung der „Natur" — zu befolgen pflegt, ja: Die aus den Sprachen erschlossenen Erwartungsnormen dürfen sehr wohl als „innere Natürlichkeit" der Sprache angesehen werden (wobei für den Linguisten auch die durch ein wesentliches Universale gegebene Erwartungsnorm gelten soll, daß diese Normen im Einzelfall aufgehoben werden können). Nicht aber im Verhältnis zu einer durch Abstraktion oder durch übereinzelsprachliche Konstruktion gewonnen „Natur" als Welt von namenlosen „Sachen", denn in dieser Perspektive ist die Sprache ein von Menschen geschaffenes „Gegenstück" zur Natur und zur Welt der sinnlichen Wahrnehmung schlechthin. Die Sprache ist somit doppelte Verneinung und Aufhebung der Welt in diesem Sinne. Einerseits ist sie Konstruktion einer wesentlich anderen Welt, einer Welt von Bedeutungen, d.h. Ersetzen des „mundus sensibilis" durch einen „mundus intelligibilis", der aus Seinsarten besteht. Andererseits sind diese Seinsarten — die sprachlichen Species — nicht die „realen", naturgegebenen Species: Sie sind nicht nur in jeder Sprache grundsätzlich verschieden, sie sind in der Sprache selbst, d.h. primär, auch nur virtuelle Seinsarten, Möglichkeiten des Seins, denen die „realen Species teilweise entsprechen können, nicht Klassen von vorgegebenen „realen Sachen"[12].

5.2.1. Gerade dadurch aber, daß die Sprache Abgrenzung und Bestimmung von Arten des Seins und somit Gestaltung einer an sich formlosen „Substanzwelt" durch eine „denkbare" Welt, besser gesagt, primäre Konstruktion dieser mentalen Welt ist, die sich mittels ihrer Bedeutungen auf die Sachen als Daseiende und zugleich auf ihr Sein, d.h. auf ihre unendliche Möglichkeit beziehen kann, ist die Sprache auch Zugang zu den Sachen selbst für das Denken und folglich Anfang und Bedingung

12. Die Sprache ist ja so „unnatürlich", daß sie nicht einmal „wahr" und „falsch", „existierend" und „nichtexistierend" unterscheidet, d.h. sie geht bei ihrer Abgrenzung von Seinsarten diesen beiden Unterscheidungen voraus. In der Tat behandelt sie imaginäre Wesen wie das Einhorn lexikalisch und grammatisch nicht anders als die „realen" Pferde.

für jede Wissenschaft (auch für die Wissenschaft der Sprache). Da jede „Sache" erst durch die Sprache und in der Sprache etwas *ist*, kann auch die Frage nach dem Sein („Was ist x?"), mit der jede Wissenschaft anfängt (und in deren ausführlicher Beantwortung die Wissenschaft besteht), erst durch die Sprache und in bezug auf das sprachlich Abgegrenzte gestellt werden.

5.2.2. In der Tat stellt die Sprache Gegenstände für die 'Wissenschaften des Allgemeinen' (durch die sog. „Klassennamen" wie *Baum, Tier* usw.) zur Verfügung, für die Geschichte (durch Eigennamen wie *Peter, Berlin*) und für die Philosophie (durch die sog. „Abstrakta" wie *Wahrheit, Tugend*). Auch die Fragen, die die Ausrichtung der Forschung charakterisieren, sind durch die Sprache gegeben. So die natur- bzw. kulturwissenschaftliche Frage, d.h. die Frage nach dem Sein einer Klasse (z.B. *Was ist ein Baum, Was ist ein Wort?*), die geschichtliche Frage, d.h. die Frage nach dem Sein des Einzelnen (z.B. *Wer ist Peter?, Welche Stadt ist Berlin?*), und die philosophische Frage, d.h. die Frage nach dem Sinn des Seins (z.B. *Was ist Wahrheit?* bzw. *Was ist Wahr-Sein*). Solche Fragen kommen freilich auch in der alltäglichen Verwendung der Sprache im praktischen Leben vor, nur begnügt man sich in diesem Fall mit einer partiellen, dem jeweiligen praktischen Zweck der Frage genügenden Beantwortung; in der Wissenschaft hingegen will man sie folgerichtig, methodisch und ausführlich beantworten. Wer eine Frage wie *Wer ist Peter?* ausführlich beantwortet, macht in der Tat die Geschichte von Peter; und um die Frage *Welche Stadt ist Berlin?* ausführlich zu beantworten, muß man die Geschichte Berlins machen; die Frage *Was ist ein Fisch?* wird ausführlich durch die Ichthyologie beantwortet. Auch die Wissenschaften der rein formellen Relationen, d.h. die mathematischen Wissenschaften, die eine besondere Art der Wissenschaft des Allgemeinen oder „Klassenwissenschaften" darstellen, beruhen auf der in der Sprache gegebenen Intuition von den Zahlen und den reinen Formen.

5.2.3. Die Tatsache, daß die Sprache Bedingung für die Wissenschaft ist, darf aber nicht in der Hinsicht interpretiert werden, daß die Wissenschaft im ganzen durch die Sprache oder gar einzig sprachlich (z.B. durch das Deutsche, das Französische usw.) bedingt wäre, noch daß die Sprache schlechthin bzw. jede Einzelsprache — wie dies bisweilen angenommen wurde — schon als Wissenschaft gelten sollte. Die Wissenschaft setzt zwar bei der Sprache an, sie geht aber über die Sprache hinaus zu den Sachen selbst, sie revidiert mit sachlichen Kriterien die von der Sprache vorgenommenen Abgrenzungen (stellt z.B. fest, daß ein „Walfisch" kein „Fisch" in ihrem Sinne ist), lehnt sprachliche Species wie „Einhorn" oder „Zentaur" als nicht objektiv fundiert ab, entdeckt und schafft auch zahlreiche neue, der Sprache nicht bekannte „Sachen" und schafft für ihre eigenen Bezeichnungsbedürfnisse neue, objektiv fundierte Sprache, d.h. „Fachsprache". Die Sprache ist ihrerseits zwar notwendige Voraussetzung der Wissenschaft, weil nur durch sie das „Was" der Sachen als solches gegeben ist und vermittelt werden kann, ist aber selbst keine Wissenschaft, auch keine „verborgene". Sie ist zwar σιακριτικὸν τῆς οὐσίας, grenzt

das Sein der Sachen ab und identifiziert es deiktisch als „dieses-und-kein-anderes“, vertritt es im Sprechen, sagt aber gerade deshalb über dieses Sein (im Akt der Benennung) nichts aus, wenigstens nichts Explizites und sachlich Fundiertes, ja nicht einmal, ob es tatsächlich „da-ist“ (auch die Ableitungen und Komposita gehen in Wirklichkeit in den Sprachen als solchen nicht über gewisse sehr vage relationierende oder klassifizierende Hinweise hinaus).

5.3. Ich erlaube mir, mit einigen Zitaten zu diesen Fragen aus zwei meiner früheren Schriften abzuschließen, denen ich auch in diesem Referat zum Teil gefolgt bin. Dies deshalb, weil ich auch heute die dort vertretenen Thesen nicht anders formulieren würde.

Zur Sprache als Erzeugung von Species:

„Die Sprache läßt sicherlich nicht etwa Bäume als Dinge (Daseiende) entstehen, wohl aber das Baum-Sein. Dabei ist es auch gleichgültig, daß diese Abgrenzung (Zuschreibung eines bestimmten Seins) oft aufgrund von in den Sachen selbst festgestellten Eigenschaften erfolgt und daß die sprachlichen Species sehr oft mit den naturgegebenen Species zusammenfallen, denn diese Eigenschaften werden erst durch die Sprache zu unterscheidenden Zügen (Abgrenzungskriterien), die Sprache grenzt nicht nur naturgegebene Species ab (im Gegenteil: daß gewisse sprachliche Species naturgegebener Species entsprechen, kann nur im nachhinein festgestellt werden), und in jedem Fall ist die Sprache keine Abbildung, sondern intentionelle Einteilung der Sachen“[13].

Zur Sprache als Zugang zu den Sachen:

„Die Bedeutung enthält also nur die Möglichkeit des Seienden, das So-und-so-Sein, und nicht das Seiende. Nur sekundär kann die Sprache zur Bezeichnung des Seienden durch das So-und-so-Sein kommen. Da aber die reine Möglichkeit etwas Universelles ist, so kann die Sprache erst durch eine sekundäre Operation der Individualisierung zur Bezeichnung der einzelnen Beispiele des So-und-so-Seins kommen...

Die Bezeichnung ist... eine Möglichkeit der Sprache, die auf der Sprache als Bedeutung beruht. Die Bezeichnung führt uns nun zur Welt der Dinge hin, die folglich als gestaltete Welt erst durch die Sprache erreicht werden kann. Die Sprache ermöglicht also den Zugang zum Außersprachlichen, zu den Dingen selbst. Daher kann sie auch Instrument des praktischen Lebens sein, das Umgang mit der außersprachlichen Welt ist. Noch wichtiger und wesentlicher aber ist, daß die Sprache die Dinge der objektiven Untersuchung zugänglich macht, wodurch die Sprache als Anfang und Grundlage der Wissenschaft angesehen werden darf“[14].

Zum sprachlichen und wissenschaftlichen Wissen:

„Sicherlich hat man in den Sprachen intuitive Abgrenzungen und Unterscheidungen, die wichtige Voraussetzungen für die Wissenschaften und/oder für die Philosophie sein können. „Wissenschaftlich“ oder „philosophisch“ sind aber nicht diese Intuitionen als solche, sonder erst ihre Entfaltung in der Form von Aussagen und ihre reale oder rationale Begründung: als rein sprachliche Fakten sind solche Intuitionen „Bekanntes“, aber noch nicht „Erkanntes“ (im Sinne Hegels). Auch sind sie für die Wissenschaft und die Philosophie bloße Möglichkeiten,

13. „Naturbild und Sprache“, S. 281.
14. „Der Mensch und seine Sprache“, in: H. Haag u. F. P. Möhres, Hrsg., *Ursprung und Wesen des Menschen* (Tübinger Ringvorlesung im Sommersemester 1966), Tübingen 1968, S. 76.

die für sich allein keine bestimmte wissenschaftliche Betrachtung hervorbringen, aber auch keine ausschließen. Es ist zwar in technischer Hinsicht leichter, daß bestimmte Fragestellungen in einer Gemeinschaft zustande kommen, die in ihrer Sprache diese oder jene Abgrenzungen und Unterscheidungen hat, und in dieser Hinsicht kann eine Sprache sozusagen *post factum* als „wissenschaftlicher" oder „philosophischer" im Vergleich zu einer anderen erscheinen. Das Vorhandensein solcher Abgrenzungen und Unterscheidungen in einer Sprache ist aber keine Garantie dafür, daß die entsprechenden Fragestellungen in der betreffenden Sprachgemeinschaft zustande kommen werden, noch schließt ihr Nichtvorhandensein das Zustandekommen derselben wissenschaftlichen Fragestellungen aus. So ist es z.B. leichter, daß ontologische Fragen in einer Gemeinschaft gestellt werden, die in ihrer Sprache das Verb „sein" und Ableitungen davon hat; Ontologie kann man aber auch in Sprachgemeinschaften haben, die das Verb „sein" nicht kennen, und zahlreiche Sprachgemeinschaften, die es kennen, haben dennoch keine wissenschaftliche Ontologie entwickelt. Ebenso entspricht der bestimmte Artikel einer grundlegenden Unterscheidung zwischen „virtuell" und „aktuell", zwischen „Begriff" und „Gegenstand" bzw. zwischen dem Sein und dem Seienden (wie im Falle von dt. *Mensch — der Mensch);* das Vorhandensein des bestimmten Artikels in einer Sprache (z.B. im Baskischen oder im Samoanischen) schließt jedoch nicht ein, daß diese Unterscheidung auch ausdrücklich gemacht wird, und das Nichtvorhandensein des Artikels (z.B. im Lateinischen oder im Russischen) schließt nicht aus, daß sie wissenschaftlich bzw. philosophisch doch gemacht wird"[15].

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

LA SÉMIOTIQUE DE HOBBES

SZEGŐ ECATERINA*

ABSTRACT. — On Hobbes' Semiotics. According to the author's view Hobbes proved to be innovator in considering the epistemological function of language. The linguistic signs were distinguished by him in accordance with their meaning and character. Accordingly, he set up an interesting semiotic typology which in some respects is valid today, too.

Hobbes est un vrai innovateur dans l'analyse de la fonction épistémologique positive de la langue, bien qu'il s'appuie sur la terminologie d'Ockham. Dans l'interprétation des fonctions négatives de la langue il reprend essentiellement la conception de Bacon sur les «idola fori» et les «idola teatri», qu'il complète avec un nouvel aspect, regardant la néfaste influence de la démagogie. Il montre amplement dans *Leviathan* que l'abus de mots agite les passions et fait emprunter aux citoyens des voies politiques erronées.

En quoi consiste donc le rôle innovateur de Hobbes?

Premièrement, sans léser le matérialisme, Hobbes arrive à l'idée selon laquelle *la connaissance conceptuelle est un processus immanent* qui n'entre pas en contact direct avec l'objet de la connaissance. Le rapport entre le fait de connaissance et l'objet représente la corrélation entre le signe et la séméïose. Les notions sont des signes des choses qui *remplacent* les choses dans la raison. La notion signale l'objet de la même manière que la fumée signale le feu. La connaissance théorique est une opération avec les signes.

Tandis que la notion est le signe naturel de l'objet, l'expression par des mots est *un signe fondé sur la convention* ou bien — pour employer les mots de Hobbes — „un signe arbitraire". Le signe naturel et le signe „arbitraire" sont corrélatifs et ils constituent deux côtés du même fait de connaissance. En termes contemporains, le langage est donc la structure de l'idée. Hobbes n'établit pas entre eux un rapport de détermination: il se contente de constater qu'ils sont corrélatifs. Il n'est pas aisé de trouver dans son oeuvre l'explication de cette corrélation, car l'un naît par voie naturelle et l'autre par convention.

Deuxièmement, l'importance des signes dans la vie des hommes ne peut pas être limitée aux fonctions épistémologiques. Dans un certain sens l'homme même a été créé par des signes. Dans le premier livre de *Leviathan* Hobbes définit l'homme comme un être qui opère avec les signes et les comprend. Selon l'avis du philosophe anglais, le langage a détérminé aussi la naissance de la société humaine, car le contrat social n'est passé que par la communication verbale.

* *Université de Cluj-Napoca, Faculté d'Histoire-Philosophie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie*

La partie la plus actuelle de la théorie hobbesienne est constituée par la définition et la classification des signes.

Le signe représente toujours quelque chose de différent par rapport à lui-même et se compose de *la significations* et de *la caractéristique*. C'est sur cette base que Hobbes dresse sa typologie sémiotique. Il distingue six catégories de signes:

1. *Signalisations*. Leur importance est limitée au règne animal. Les animaux émettent différents sons, signalent les dangers ou engagent les autres à des actions.

2. *Notes naturelles et arbitraires*. Ces dernières sont forgées par les individus humains pour indiquer les choses. Il s'agit de choses qu'ils emploient en vue de buts pratiques et quotidiens. Il résulte des exemples donnés dans *De homine* que les notes servent à renouveler les informations sur des objets antérieurement perçus.

Des exemples se référant aux *notes naturelles* on comprend qu'il s'agit des signes que la sémiotique contemporaine appelle «indices».

3. *Signes idiomatiques naturels*. Hobbes les décrit comme résultats de la transformation des notes. Les notes sont employées comme notations pour la mémoire, tandis qu'on se sert de signes pour la communication. Discutant sur la différence entre *notes* et *signes*, Hobbes précise que les premières n'ont de sens que pour nous, tandis que les derniers en ont un pour les autres aussi. Autrement dit, Hobbes fait une distinction entre le langage intérieur et le langage extérieur.

Dans ce domaine le philosophe anglais retourne à l'ontologie. Il soutient que la succession de certains signes, c'est-à-dire leur répétition dans notre conscience, indique l'existence d'une causalité objective. On sait que Hobbes a donné ainsi un excellent sujet de reflexion à Hume.

4. Pour ce qui est des *signes idiomatiques arbitraires*, il s'agit, en réalité, des langues naturelles nationales.

Le «noms» sont dans toutes les langues nos représentations. Mais entre le signe le plus simple de la langue, le mot et la chose signifiée il n'y a pas de corrélation essentielle et nécessaire. Hobbes explique ainsi la variété lexicale des langues. Mas les mots ne reflètent pas par leur phonétique l'essence naturelle des choses. Les «noms» expriment, malgré tout, un contenu objectif, car les représentations qu'ils dénotent sont des images de corps réels. Pour cette raison Hobbes réservait une attention particulière à l'emploi précis des mots, condition fondamentale de la capacité de juger. À l'encontre des sens et de la mémoire, nous n'avons pas cette capacité dès la naissance, mais — selon l'opinion de Hobbes — elle se forme dans l'usage de la langue.

Les noms en soi n'ont pas de valeur épistémologique et pour cette raison il est nécessaire de fixer *par des définitions* les sens, acceptés par la convention, de tous les mots. Les premières vérités ont été créées arbitrairement par ceux qui ont donné pour la première fois un nom aux choses. Mais seules les unions des définitions — des énoncés — sont en état de donner une science complète et vraie.

L'autre moyen de découvrir le vrai sens est *l'association des idées.* Hobbes parle de trois types d'associations:

a) *associations passives,* qui suivent la succession fortuite de l'expérience;

b) *associations actives,* lorsqu'on songe au futur;

c) *associations réflexives,* si elles sont des souvenirs des événements passées, en premier lieu souvenirs des liaisons nécessaires et répétables entre les choses. Sur cette base est possible aussi la prévision réelle des événements futurs.

La théorie de Hobbes a avancé, en effet, toutes les modalités principales des corrélations associatives qui sont devenues des thèmes pour les philosophes du XVIIe siècle (Hartley et Hume), pour les psychologues du XIXe siècle et les physiologues de notre époque.

5. *Signes qui apparaissent dans le rôle des notes:* ils se forment parce que les signes qui jouent un rôle dans la communication entre les hommes sont employés après quelque temps d'une façon personnelle, en vue de la conservation et du renouvellement des connaissances antérieures, pour le renforcement de la mémoire.

6. Au dernier groupe appartiennent *les signes des signes,* c'est-à-dire *les noms des noms, les universaux.*

Hobbes précise avant tout qu'il n'y a pas d'essence générale. Il n'existe, en effet, que les ressemblances plus ou moins grandes des choses individuelles, de manière que l'ensemble et la totalité de ses parties sont identiques. Néanmoins, l'emploi des universaux n'est pas dépourvu de sens, car il rend possible la classification des choses et leur distribution dans des classes. Les universaux ont un sens linguistique et logique exprès, ils n'ont pas d'existence matérielle.

Hobbes penchait vers la théorie représentative de l'abstraction, élaborée plus tard par Berkeley et ressuscitée dans la philosophie analytique contemporaine. Conformément à cette théorie, le général se concentre dans l'individuel, représentant de tous les individus de la classe qui appartient au terme généralisateur donné.

L'universalité a une existence exclusivement conceptuelle, elle ne peut être imaginée en tant que substance individuelle, car l'universalité en tant qu'existence concrète est une contradiction. Selon l'avis de Hobbes ne pas reconnaître ce fait a porté aux universaux absurdes et dépourvus de sens de la scolastique.

Dans le cinquième chapitre de son oeuvre *De corpore,* Hobbes a représenté dans un tableau les causes du manque de sens des universaux et des jugements qui opèrent avec eux, introduisant ainsi, à côté des valeurs logiques traditionnelles — «vrai» et «faux» — la valeur logique du «non-sens» et, dans la linguistique, la sphère des mots dépourvus de signification.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

«EUGÉNIE GRANDET»: LES PARAPHRASES D'UN SUFFIXE

MIRCEA ARDELEANU*

ABSTRACT. «Eugénie Grandet»: the Paraphrases of a Suffix. Approaching Balzac's novel *Eugénie Grandet* from a phenomenological perspective, in the light of the data provided by the text grammar and semantics, this analysis points out textual constants destined to justify the following conclusions. The Grandet characters (Felix, Eugénie, Charles, Guillaume) develop on two levels that correspond to the two isotopies *grand* and *-et* (*grand* — noble and *-et* — a suffix marking diminution, insufficiency, equivalent of the quantifiers *small, little, a little*), corresponding with their minimum semantic content. Thus, the matter of the novel, in occurence bourgeois, orders according to the code of tragedy, the noble species. Balzac goes here beyond the purely mimetic exigencies of the referential discourse, the novel revealing itself as being representative of the intertextual semiosis.

Pour le lecteur d'aujourd'hui d'*Eugénie Grandet,* la difficulté essentielle que soulève la lecture du roman consiste à comprendre et à expliquer d'une manière satisfaisante une certaine „inadéquation" qui se manifeste au niveau des actes des personnages par rapport à ce que le texte pose comme leurs données programmatiques. Cette distance se glisse au coeur du personnage (nous entendons ici le personnage comme construction du texte et par le texte), entre le „faire" et ce qui le détermine, autrement dit entre le signifiant et le signifié. L'inadéquation dont il est ici question constitue, croyons-nous, le problème essentiel du roman. Avant de soumettre celui-ci à n'importe quelle interprétation, il nous faudra donner du texte une explication non contradictoire, à partir d'éléments dont l'évidence est manifeste, c'est-à-dire mettre en place un continuum métatextuel où le roman puisse se mirer et se reconnaître dans ses données cardinales.

Cet écart, on l'a relevé plus d'une fois, et on l'a expliqué soit par la manière de l'auteur de composer ses romans à la hâte, soit par l'inaptitude du roman réaliste, bien manifeste à ses débuts, à accomplir la tâche qu'il se proposait: donner une description de la société (dresser „l'inventaire des vices et des vertus", „peindre les caractères en choisissant les événements principaux de la Société"[1]).

Erich Auerbach, qui avait remarqué cette faille dans la structure de l'édifice romanesque de Balzac[2], considère que celui-ci a perdu le sens

* *Le Lycée industriel no. 2, Bistriţa, 4400 Bistriţa, Roumanie*

[1] H. de Balzac, „Avant-propos" à *la Comédie humaine, in Anthologie des préfaces des romans français du XIXe siècle,* Paris, UGE, 1971, p. 231.

[2] E. Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală,* trad. roum., Bucureşti EPLU, 1967, pp. 533—534: „Balzac îşi cufundă adînc eroii în determinarea seculară; dar a pierdut măsura şi limita a ceea ce înainte era

de ce qui, auparavant, était considéré tragique, et qu'il ne possède pas encore l'art de la présentation objective de la réalité moderne qui, selon Auerbach, n'allait se développer que plus tard. Il y aurait donc, selon lui, un manque d'adéquation de la littérature par rapport à la société quant aux vertus mimétiques de celles-là, mais aussi une certaine impossibilité de la société de produire la littérature réaliste.

Notre attention a été attirée par le fait qu'il y a, dans le texte, causes" peut produire des effets puissants[3]; ce qui, dans le texte, explique le fonctionnement anormal de la loi d'harmonie entre les causes et les effets. Nous essayerons de prouver qu'il y a dans le roman un ordre de faits textuels qui, pour dissimulés qu'ils soient, n'en guident pas moins la lecture, n'en offrent pas moins une clé pour le décodage.

Notre attention a étét attirée par le fait qu'il y a, dans le texte, des séquences qui se prêtent à une double lecture, se laissent lire en double sens, et, parfois, imposent au lecteur un mouvement inverse au cours de la lecture, et qui, par là, se signalent comme indispensables au décodage du texte.

Balzac se proposait d'envisager la province dans le cadre d'une opposition paradigmatique dont le second pôle était représenté par la capitale. Ce pôle étant le lieu „de l'extrême bien et de l'extrême mal"[4], il était inévitable que „province" s'écrivît en termes de „grisaille", de „ternissure", de „flétrissement", d'éffacement. Ceci est d'ailleurs inscrit dans le code que Balzac s'était imposé et qu'il explicite dans le préambule, où il fait correspondre à Paris le grand vent ardent des déserts, le simoun, tandis qu'à la province il fait correspondre le sirocco, le vent à l'action lente, chaud et sec. Ainsi, il y a „les landes les plus ternes"[5]; „la vie et le mouvement ... si tranquilles"[6]; „cette maison pâle, froide et silencieuse"[7]. Au-dessus de sa porte „régnait un large bas-relief de pierre dure représentant les quatre Saisons, figures déjà rongées et toutes noires"[8]; les figures des personnages sont „flétries", leurs habits „râpés, usés"[9].

Conformément à la poétique du discours référentiel, ces séquences jouent le rôle de „connotateurs de mimèsis" et renvoient à un référent

---

socotit tragic, și nu poseră încă seriozitatea obiectivă față de realitatea modernă [...]. Orice complicație, oricît de cotidiană și de trivială, e luată de el cu vorbe mari drept tragică, orice manie drept pasiune; el e mereu dispus să facă din oricare nefericit comun un erou sau un sfînt; dacă e vorba de o femeie, o compară cu un înger sau cu o madonă; pe orice ticălos energic, sau, în genere, pe orice personaj ceva mai sumbru, îl demonizează, iar pe bietul moș Goriot îl numește *ce Christ de la paternité*. Ceea ce era conform cu temperamentul său agitat, fierbinte și necritic și, de asemenea, cu moda romantică de a simți peste tot forte demonice, oculte și de a urca expresia pînă la melodramatic".

[3] F. Davin, „Préface" aux *Etudes de moeurs au XIXe siècle*, cité par A. Ion (coord.), *Histoire de la littérature française*, București, EDP, 1982.

[4] Balzac, „Avant-propos" à *la Comédie humaine*, in *op. cit.*, p. 242.

[5] Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, M. Garnier, 1944, p. 5.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*, p. 17.

[8] *Ibid.*, p. 18.

[9] *Ibid.*

qui est tel qu'on le décrit. Sans nier leur valeur référentielle, nous considérons qu'elles ont un fonctionnement spécifique, qui est dû à la nature double de leur signifié, simultanément actualisé et effacé. Elles désignent le lieu dangereux où le langage romanesque (ou poétique) peut vaciller, s'offrant à la polysiémie, à la plurilecture, et imposent en structure de surface un signifié scindé, se révélant et s'oblitérant en même temps.

Ce type de constructions agissent sur le lecteur d'une manière contraignante, l'obligeant à un regard de plus près: c'est comme si le texte attirait l'attention du lecteur sur ce qui se cache sous les apparences, ou comme s'il voulait précisément montrer ce qu'il cache et qu'il dénonce comme à peine visible. Ce genre de phrases sont de véritable actes de parole, car, vu sous l'angle du lecteur, leur sens est: „je regarde avec attention et je vois, mais j'y distingue à peine quelque chose". Ces exemples suffiront: „Si elle eût été questionnée par un confesseur habile, elle lui eût sans doute avoué qu'elle était travaillée par un poignant désir d'inspecter la chambre de son cousin"[10], ou bien: „En regardant attentivement Mme des Grassins, il aperçut enfin une image à demi effacée des figures parisiennes"[11].

Quelquefois, l'actualisation des sèmes effacés du signe entraîne des constructions ironiques. En parlant à sa femme, qui est malade, Grandet lui dit: „Tu es un petit brin jaunette, mais j'aime le jaune"[12], où le signe actualisé est l'or; en bredouillant, Grandet isole *prendre* dans *comprendre* et, d'une manière beaucoup plus radicale, surprenante aussi, *avoir* dans *aimer:* „. . . où je ne comre prend jamais rien"[13], ou bien: „. . . que j'ai, j'ai, j'aime"[14]. Enfin, pour boucler la situation, le blason qui se trouve au-dessus de sa porte est mis en relation de similitude par contiguïté avec le blason du château voisin: „A côté de la tremblante maison à pans hourdés où l'artisan a défié son rabot, s'élève l'hôtel d'un gentilhomme où, sur le plein-cintre de la porte en pierre, se voient encore quelques vestiges de ses armes"[15].

Ces deux derniers exemples posent une équivalence incomplète, feinte, entre les deux blasons et par là entre leurs possesseurs. C'est ainsi que Balzac pourra parler de la „noblesse" de Grandet: „M. Grandet obtint alors le nouveau titre de noblesse que notre manie d'égalité n'effacera jamais: il devint *le plus imposé* de l'arrondissement"[16].

Le sème noblesse connotant Grandet en tant que personnage se fait lire à travers le filtre qu'est le sème superposé „bourgeoisie". Mais il nous faudra suivre d'abord un autre fil pour revenir à ce problème.

Balzac prêtait une attention particulière aux noms de ses personnages (voir en guise d'exemples des noms comme Gobseck, formé de *gober* + *sec*, Vautrin, formé par l'adjonction d'un suffixe modalisant péjoratif au verbe

---

[10] *Ibid.*, p. 46.
[11] *Ibid.*, p. 42.
[12] *Ibid.*, p. 140.
[13] *Ibid.*, p. 97.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 10.
[16] *Ibid.*

se vautrer, Modeste, Mignon, Séchard, etc.). Il joue souvent sur le sens des noms formés par suffixation. Or, le suffixe joue le rôle d'un filtre à rétroaction sémantique, en ce sens qu'il permet, d'une part, le décryptage du morphème de base, et d'autre part d'en assurer la correction par adjonction d'un morphème modalisant (quantificateur, qualitatif, etc.). Remarquons que l'on a affaire au même type de construction sémantique que dans le cas des descriptions de structures effacées dont nous avons parlé: il y a d'abord une structure actualisée dans le texte par le nom de l'objet, et ensuite érosion, effacement de la structure par des paraphrases modalisantes dans un cas, par un suffixe dans l'autre. C'est le cas de Cruchot, dérivé de *cruche:* „Mon neveau est une cruche, pensa l'abbé“[17]. Le suffixe *-ot* adjoint au nom le morphème „grosseur“, „lourdeur“, „méprisable“. Le texte développe ces sèmes: leur domaine s'appelle Bonfons *(Boni Fontis*, précise Balzac[18]). Ceci n'est pas sans rappeler le proverbe de la cruche qui va à l'eau *(fons* = fontaine, source) jusqu'à ce qu'elle se casse. L'histoire du président Cruchot de Bonfons est une paraphrase de ce proverbe, et de son nom, dans la mesure où celui-là actualise dans le texte celui-ci. Notons, en passant, l'origine dialectale, provinciale, du suffixe *-ot*. Ainsi, le nom du personnage devient son programme, sa destinée. Cruchot meurt (se casse) avant Eugénie, sans avoir réalisé son rêve de possession solitaire de l'immense fortune de Grandet. Vers la fin de sa „vie“, il change de nom, abolit son patronyme[19], et sa nomination comme député de Saumur lui ouvre la perspective de vivre dans la capitale; mais sa destinée, inscrite dans son nom, le poursuit jusqu'à la fin de „ses jours“.

Il y a toutefois des cas où le nom du personnage est délibérément choisi de manière qu'il ne signifie pas, ou qu'il signifie le moins possible. Le personnage apparaît alors dans le récit comme un contenant vide de contenu, comme une étiquette collée sur un objet que l'on ne voit pas pour le moment très bien, mais que l'on découvre peu à peu à travers les lignes, au travers des pages. Le signifié de ce signifiant vide à la première page sera formé par tout ce que le personnage dit ou fait, par tout ce que l'on dit ou l'on pense de lui, par ce qu'on lui fait ou fait faire, etc. Pour les noms „transparents“, tel, dans notre cas, le nom de Cruchot, le premier bout de signifié sera donné par le contexte sémique de *cruche* et par celui du suffixe *-ot*. Son contenu s'étoffe et se précise par la suite; il sera modalisé, nuancé jusqu'à la dernière page du roman. Si, dans le cas de Cruchot, le suffixe agit sur un radical nominal, dans le cas de Grandet, le suffixe diminutif *-et* se joint à une base adjectivale qu'il transforme.

Parlant de ce suffixe, A. Cuniţă[20] montre qu'il transmet à l'adjectif une idée d'insuffisance et que les constructions de ce type sont à mettre en rapport avec des adverbes quantificateurs du type „peu“, „un peu“

[17] *Ibid.*, p. 31.
[18] *Ibid.*, p. 15.
[19] *Ibid.*, p. 187.
[20] *La formaion des mots. La dérivation lexicale en français contemporain*, Bucureşti, EDP, 1980, p. 129.

existant dans la structure sous-jacente. Quant au nom de son personnage, Balzac se soumet encore au code qu'il s'était donné pour parler de la province: comme dans le cas des structures effacées, il joint au morphème *grand* un préfixe atténuatif. Il convient de rappeler ici que le mot „grand" peut se trouver à la base de nombreuses isotopies, étant particulièrement riche en connotations, dont on peut citer „haut", „élevé", „aristocrate", „noble", „fameux", „illustre", „généreux", „magnanime", etc. L'idée de noblesse relativement à Grandet est présente dans la relation qui unit sa maison à l'hôtel d'un gentilhomme; la „maison à M. Grandet" a son blason tout comme l'hôtel du gentilhomme (le fait qu'il s'agit d'un blason „vigneron", représentant les quatre saisons, n'a aucune importance: l'idée de noblesse s'y trouve bien, encore qu'elle soit prise en dérision). Grandet a d'ailleurs un vrai titre de noblesse: „M. Grandet obtint alors le nouveau titre de noblesse que notre manie d'égalité n'effacera jamais: il devint le plus imposé de l'arrondissement"[21]. Cependant sa „noblesse" s'accompagne de manifestations mesquines; il agit toujours sur deux plans, s'écrit dans deux codes à la fois: dans le code noble et dans le code bourgeois, bas, roturier. Tous ses gestes relèvent de cette coexistence de la grandeur et de la bassesse. Sa maison est „son domaine" (féodal, noble); sa femme, il l'a réduite à un „ilotisme complet"[22]; quant à Nanon, „qu'il exploite féodalement"[23], la relation qui les unit — „le dur servage de Nanon chez Grandet"[24] — est elle aussi une relation de serf à seigneur.

Nous avons accumulé, jusqu'ici, des détails où le texte met en jeu, à différents niveaux, des structures qu'explicitement il offre comme doubles. A tous ses niveaux une structure se fait deviner à travers une autre. Nous avons pu observer que la structure cachée, positivement connotée, est le paradigme. Ainsi en est-il du bas-relief érodé, des rubans de bois doré, du baromètre, du nom de Grandet. Or, nous considérons qu'un texte ne peut se manifester comme double à un niveau ou à un autre sans se poser comme double dans son tout. Il s'écrit par rapport à un paradigme, et la lecture devra se faire par rapport à celui-ci. Dans notre cas, ce paradigme est écrit dans le titre du roman, anaphoriquement, s'il faut employer le terme de Saussure. C'est le genre littéraire noble, *genus grande,* que la titre, *Eugénie Grandet,* exprime presque intégralement.

Un renvoi dans le texte nous fait penser à Iphigénie: „Dans trois jours, l'année 1819 finissait. Dans trois jours devait commencer une terrible action, une tragédie bourgeoise sans poison, sans poignard ni sang répandu; mais relativement aux acteurs, plus cruelle que tous les drames accomplis dans l'illustre famille des Atrides"[25]. Dorénavant, le roman s'ouvre à une lecture en profondeur, le structure de surface étant alignée sur le signifié „non noble", tandis que la structure profonde correspond

---

21 *Eugénie Grandet,* p. 10.
22 *Ibid.,* p. 38.
23 *Ibid.,* p. 21.
24 *Ibid.*
25 *Ibid.,* p. 135.

au signifié noble, dont les traces sont inscrites dans la structure de surface. La scène où se déroule cette tragédie (la maison de Grandet) est dominée par le château: „Les anciens hôtels de la vieille ville sont situés en haut de cette rue, jadis habitée par les gentilhommes du pays . . . Cette maison pâle, froide, silencieuse, abritée par les ruines des remparts“[26]. Le drame qui se joue dans l'ombre d'un château vide, n'est-ce pas un des sujets de prédilection du roman au XIX[e] siècle? Malgré l'effet des „connotateurs de mimèsis“, l'entrée dans le domaine Grandet se fait sous le signe du souvenir, du rêve: „Après avoir suivi les détours de ce chemin pittoresque dont les moindres accidents réveillent des souvenirs et dont l'effet général tend à plonger dans une sorte de rêverie machinale, vous apercevrez un renforcement assez sombre au centre duquel est cachée la porte de la maison de M. Grandet“[27]. Dominé par le principe noble (comme situation dans l'espace ou sous la forme du rêve: „L'histoire de France est là tout entière“[28]), la propre du bourgeois de province est de singer: „Aussi, jadis, quand un étranger arrivait dans une ville de province, était-il gaussé de porte en porte. De là, les bons contes, de là le surnom de *copieux* donné aux habitants d'Angers qui excellaient à ces tailleries urbaines“[29]. La bouffonnerie et la grimace scellent, elles aussi, la maison Grandet: „Un marteau qui s'y rattachait par un anneau et frappait sur la tête grimaçante d'un maître clou. Ce marteau de forme oblongue ressemblait à un gros point d'admiration; en l'examinant avec attention, un antiquaire y aurait retrouvé quelques indices de la figure essentiellement bouffonne qu'il représentait jadis“[30]. Très significatif pour le personnage Grandet est l'objet de sa passion, l'or, qui d'ailleurs, comme le montre G. Durand, participe lui aussi de deux isotopies: de la noblesse et de la bassesse; comme objet désiré, l'or connote aussi l'isotopie du distillateur de boissons fermentées, donc du cultivateur, du vigneron[31]. Au fond du personnage, un lien indestructible lie la vigne (le vin), l'or comme principe du „noble“ et, en même temps, du „bas“, et l'avarice (le complexe d'Harpagon), qui se valorisent réciproquement.

Il y a dans le roman deux séquences particulièrement importantes quant au fonctionnement des personnages: la scène de la découverte du don de l'or et la scène „du coffret“. Ces deux scènes permettent aux

[26] *Ibid.*, p. 17.
[27] *Ibid.*, p. 18.
[28] *Ibid.*, p. 6.
[29] *Ibid.*, p. 8.
[30] *Ibid.*, p. 18.
[31] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, p. 299: „La rêverie alimentaire, renforcée par les images empruntées à la technologie des boissons fermentées et alcoolisées, nous conduit à l'aboutissement de la digestion, comme de la distillation par excellence, à l'*or* que l'alchimiste recueille au fond de sa coupelle“, et p. 302: „C'est donc tout naturellement que l'or, substance intime résultant de la digestion chimique, sera assimilé à la substance précieuse primordiale, à l'excrément. Et la substance, abstraction à partir de l'or excrémentiel, héritera de l'avarice qui, psychanalytiquement, marque l'excrément et l'or. Toute pensée substantialiste est avare [. . .], et c'est à juste titre que les valorisations positives de la substance comme de l'excrément peuvent s'appeler «complexe d'Harpagon».

personnages, à Grandet et à Eugénie en premier lieu, de réaliser dans la forme la plus accomplie leurs données „programmatiques". Dans ces scènes, la vie des deux personnages s'identifie à leur essence, qui est, pour les deux, la passion. La limite tragique sera pour Grandet la destruction des liens de parenté par le sacrifice de sa fille; pour Eugénie, l'autodestruction, ou, pour mieux dire, l'affirmation, à travers l'acte d'anéantissement, d'une valeur positive, son amour. Grandet agit dans ces situations comme dans des situations sans issue, et en héros de tragédie pour lequel tout acte met en jeu, de la manière la plus radicale, le sens de son existence. Mais ses actions s'écrivent dans le code non noble. La scène du coffret est ouverte par la mère: „Mon Dieu, ayez pitié de nous!"[32]. L'avare saisit le coffret et veut détacher une plaque d'or. Eugénie, qui avait promis à Charles de garder et de lui rendre le coffret intact, veut le reprendre. L'objet du désir des deux personnages qui se confrontent est le même; cependant, la signification que chacun lui confère est différente, voire opposée:

Grandet: „Du bon or! de l'or! de l'or! s'écria-t-il.

Eugénie: „Ce meuble est un dépôt sacré"[33].

La scène imite un rituel de sacrifice: une chaise fait office d'autel: „Le bonhomme voulut prendre son couteau ... et fut obligé de poser le nécessaire sur une chaise. Eugénie s'élança pour le ressaisir ... Grandet avait tiré son couteau et s'apprêtait à soulever l'or. — Mon père, s'écria Eugénie et se tenant à genoux et marchant ainsi pour arriver plus près du bonhomme et lever les mains vers lui, mon père ..."[34]. Cette scène rappelle le sacrifice d'Iphigénie à Aulis. Mais si pour Agamemnon le sacrifice d'Iphigénie était exigé par les dieux et par la foule, l'enjeu étant les intérêts des Etats grecs, pour Grandet ce sacrifice s'écrit meurtre et s'ajoute à l'„assassinat" de la mère („Monsieur, monsieur, vous m'assassinez! dit la mère"[35]).

Eugénie accepte sans résistance le sacrifice que lui impose son père, mieux encore: elle le choisit. La passion, son amour pour Charles, donne sens à l'existence d'Eugénie. Elle choisit librement cette solution éthique qu'est la mort. Plus loin, une autre évolution va s'esquisser, cette fois véritablement tragique entre la valeur positive qu'elle représente, l'amour qu'elle a affirmé devant son père, et sa vie elle-même: un conflit où l'amour pour Charles, qui s'en rend indigne, détermine finalement son échec. Ce qui devait amener sa réalisation devient cause de sa destruction. Mais tout se passe sans conflit, par une douce acceptation, et ce glissement est accompagné d'un glissement dans la sémantique du personnage, d'une Eugénie-Iphigénie vers une Eugénie-Pénélope: „Ses trésors n'étaient pas les millions, mais le coffret de Charles, mais le dé de sa tante, duquel s'était servie sa mère et que tous les jours elle prenait religieusement pour travailler à une broderie, ouvrage de Pénélope"[36].

[32] *Eugénie Grandet*, p. 157.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*, p. 158.
[36] *Ibid.*, p. 168.

D'ailleurs, tout en gardant la force de sa passion, elle commence à ressembler à son père: „En ce moment, vous avez toute la voix du défunt votre père, dit Mme des Grassins“[37].

Ainsi, Eugénie devient une variante de Grandet. Quant à l'Ulysse qu'elle attend, la place du noble époux est prise par un ignoble commerçant: loin de Paris, celui-ci avait changé de nom, étant devenu Sepherd (Shepherd = berger, roturier, grossier); dans ses veines coule du sang noble (sa mère était fille naturelle d'un grand seigneur). Il promet à Eugénie de l'épouser; et promettre, c'est noble . . .

Chacun des membres de la famille Grandet vit un moment dans la proximité du tragique. Cependant, pour que Grandet pût être ou devenir tragique, il aurait dû se confronter à une limite. Or, il n'y a pas de limite dans l'ordre de l'„avoir“; elle n'existe que dans celui de l'„être“. La seule limite que Grandet puisse concevoir est toute matérielle: la perte de l'or. Eugénie non plus n'est pas une héroïne tragique: elle oscille entre la sainteté et l'héroïsme de mélodrame. Passé son instant de grandeur, elle retombe dans le médiocrité; la province l'engloutit.

Grandet frôle le tragique, et il le feint. A l'horizon de cette pénible histoire bourgeoise se meuvent les modèles dont Grandet suit ou recoupe les trajectoires; mais ces hauteurs lui donnent le vertige. Comme Antée qui reprend force au contact de la terre, Grandet quitte la scène, il sort: „Je décampe, dit-il. Ma maison n'est plus tenable“[38]. Il se sauvait à toutes jambes vers ses closeries, „tâchant de mettre en ordre ses idées renversées“[39]. La closerie, le clos, le vignoble, c'est là l'image qui soustend le texte. Le mot vignoble actualise entièrement ce qui définit le personnage en question en répétant son signifié: „ignoble“, „ig-no-ble“, „non-noble“; mieux encore, avec une légère insistance sur le *i*, „vie ignoble“. Le mot *ignoble* est dans le texte[40]. Là où il ne se trouve pas, il est rappelé par d'autres mots: vigne, tonneau, pièce, tonnelier, etc.

En étudiant le manuscrit du roman, P.-G. Castex aperçut que Balzac avait remplacé, pour l'édition définitive, l'appellation „avare“ par d'autres mots, dont surtout „tonnelier“, qui actualise „vignoble“[41]. Dans l'épopée, *Grandet* serait écrit *Le Grand, Le Magne, -lemagne*. Il s'y glisse bien un peu d'ironie.

---

[37] *Ibid.*, p. 182.

[38] *Ibid.*, p. 145.

[39] *Ibid.*, p. 156.

[40] *Ibid.*, pp. 8—9.

[41] A. Ion in Balzac, *Comedia umană*, vol. V, ediţie critică de Angela Ion, Bucureşti, Univers, 1986, p. 237: „P. G. Castex a descoperit că Balzac îl numea pe Grandet de vreo cincizeci de ori *l'avare*, dar că în textul definitiv s-a corectat aproape întotdeauna, înlocuind în *bonhomme, maître de la maison, maître du logis*, mai ales cu *tonnelier* şi *vigneron*, care evocă o condiţie socială, nu un caracter“.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

DIDACTICA

NOŢIUNI DE CULTURĂ ŞI CIVILIZAŢIE ROMÂNEASCĂ IMPLICATE ÎN PREDAREA INTENSIVĂ A LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ

ALINA STANCIU*

ABSTRACT. — Elements of Romanian Culture and Civilisation Involved in the Intensive Teaching of Romanian as a Foreign Language. The article points out the important role played by the teacher of Romanian as a foreign language in conveying knowledge regarding Romanian civilisation. The intensive Romanian course becomes, from the very first classes, a means of knowing Romanian civilisation, and conversely, in order that the main goal — linguistic proficiency — be achieved, one must get acquainted with the new socio-cultural milieu.

Dacă ne încredem în cuvintele lui H. Bess, citat de Debyser, (1967:21) că „civilizaţia este înainte de toate limba acestei civilizaţii", atunci elementele conţinute în noţiunile de cultură şi civilizaţie apar în predarea limbii române ca limbă străină încă din primele ore de curs intensiv, începînd cu momentul în care scriem pe tablă „România", „român", „românească" şi subliniem importanţa ortografiei acestor cuvinte pentru poporul nostru.

Această dimensiune a predării trebuie conştientizată întrucît aceste noţiuni rămîn în umbră, fie pentru că se pune semnul egalităţii între deprinderea codului nou şi cunoştinţele de civilizaţie, fie pentru că se pierde din vedere că limba nu poate exista independent de contextul socio-cultural.

Mult comentată în literatura de specialitate din ţările cu tradiţie în predarea limbii naţionale ca limbă străină, problema noţiunilor de cultură şi civilizaţie merită din plin şi atenţia propunătorului de limbă română ca limbă străină.

În această direcţie sînt pertinente cîteva întrebări:

1. Ce înseamnă a învăţa noţiuni de cultură şi civilizaţie românească pe studenţii de la cursul intensiv?

2. În ce moment al învăţării limbii române îşi au cu adevărat locul noţiunile de cultură şi civilizaţie? În primele ore, pe parcurs, sau mai tîrziu, cînd studentul a învăţat deja limba română şi poate primi cunoştinţe evidente de istorie, literatură, artă, economie românească?

3. Cui îi revine de fapt această sarcină?

* *Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 3400 Cluj-Napoca, România*

Încercînd să răspundem la aceste întrebări, vom întreprinde în continuare:

I. O succintă analiză a conceptului de cultură şi civilizaţie.

II. Evaluarea raportului dintre limbă şi civilizaţie din unghiul predării limbii române ca limbă străină.

I. Cele două noţiuni, „cultură" şi „civilizaţie", au fost obiectul unor interpretări diverse, fiind uneori evaluate izolat, alteori împreună, iar alteori confundîndu-se.

Al. Tănase, în cartea sa *Cultură şi civilizaţie,* (1977), trece în revistă diferitele accepţii date ideii de cultură constatînd că termenul este încărcat semantic, şi că pînă în prezent s-au găsit peste 200 de definiţii.

Dintre acestea am reţinut ca potrivite pentru scopul nostru următoarele definiţii:

a) În literatura filozofică marxistă cultura este definită (G. G. Karpov apud Tănase, 1977:15), ca „o totalitate de cunoştinţe şi idei, de energie, de muncă şi simţăminte ale poporului, care se manifestă în practica socială, materializîndu-se în ea".

Al. Tănase dă o definiţie proprie culturii în cartea citată „un ansamblu de produse cumulative ale cunoaşterii şi practicii umane, o rezultantă a activităţii oamenilor în raporturile lor cognitive şi valorizatoare cu natura, lumea înconjurătoare" şi desprinde patru momente constitutive ale culturii: „cunoaşterea, valoarea, creaţia şi comunicarea" (1977:21).

La momentul „comunicare" vom reveni mai tîrziu, apreciindu-l ca fiind de o importanţă cardinală în relaţia limbă-civilizaţie din clipa în care dimensiunea pragmatică (vorbitorul limbii în impactul cu socialul) a fost pusă pe primul plan. Termenul de civilizaţie (ca şi cel de cultură) a cunoscut, de asemenea, numeroase accepţii în funcţie de criteriile după care a fost definit: criteriul social-economic, tehnic, antropologic, cultural, spiritual. Cultură şi civilizaţie sînt două noţiuni cu fond comun, dar ele nu se identifică. Fondul comun îl reprezintă totalitatea achiziţiilor spiritului uman. În raport cu orice moment istoric, cultura se prezintă ca un patrimoniu de tradiţii şi valori cristalizate prin activitatea de muncă, iar folosirea acestui patrimoniu de tradiţii şi cunoaşteri în viaţa de fiecare zi, pentru satisfacerea noilor cerinţe ale vieţii şi înfăptuirea progresului, înseamnă civilizaţie.

Civilizaţia este, după Tănase, (1977:150) „cultura in actu", adică felul şi măsura în care o societate cu un anumit patrimoniu cultural îşi crează instituţii corespunzătoare, cu ajutorul cărora transformă valorile culturale în fapte de viaţă, adică fapte de civilizaţie.

Dacă cele de mai sus clarifică termenii de cultură şi civilizaţie din unghi filozofic în literatura de specialitate românească, menţionăm că în cea franceză şi engleză etnologii îi consideră sinonimi. Ruşii folosesc în aceeaşi direcţie un calc după germanul „Landeskunde" — stranovedenie — şi foarte expresivul termen „lingvostranovedenie".

De remarcat şi faptul că termenul „civilizaţie" este cel mai des folosit pentru a pune în discuţie conţinutul demersului didactic în învăţarea unei limbi străine şi a civilizaţiei sale.

În acest sens ni s-a părut pertinentă o analiză a termenului de *civilizație*, publicată în *Le français dans le monde*, (1971, 78:9—16). Două dintre cele trei nivele discutate acolo reprezintă, în mod necesar, și elementele constitutive ale oricărui curs intensiv de limba română.

Un nivel este cel care înglobează *realitățile de civilizație* evidente la un moment dat. În cazul nostru populația României, administrația, economia, sistematizarea urbană, rurală, familia, instituțiile.

Un alt nivel îl constituie *manifestările de civilizație:* locuință, meserii, diviziunea socială a muncii, sărbători, obiceiuri, morală, masa, jocul, distracția, instituțiile culturale, artele. Manifestările derivă din interrelaționarea omului cu familia, școala, arta, societatea.

Fiecare colectivitate posedă o anumită știință, rezultată din experiențele ei tipice, din viziuni proprii ale lumii, simboluri, comportamente etc.

Pentru români anumite fapte sînt evidente, cunoscute, pentru că așa s-au constituit și s-au transmis din vechime: sărbătorile anului, zicătorile, proverbele, apropourile și alte multe care formează un fel de complicitate între cei de aceeași limbă.

Date fiind cele de mai sus, este evident că manifestările de civilizație nu trebuie să lipsească din conținutul lecțiilor de limba română în perioada predării intensive a acesteia.

II. Raportul dintre învățarea limbii unui popor și a civilizației sale a variat de-a lungul timpului, dar mai noile implicații psihologice și sociologice ale studiului limbii evidențiază necesitatea ca elemente de limbă și civilizație, cuvintele și realitățile să formeze un tot unitar în predarea limbii străine.

Credem că civilizație și cultură în predarea limbii române ca limbă străină este acel aspect al predării limbii care împletește efortul de realizare a competenței de comunicare cu cunoașterea civilizației românești contemporane (cu precădere) prin mijlocirea limbii, în procesul învățării ei. Deci limbă și civilizație se întrepătrund, civilizația este integrată în limbă, dar studiul propriu-zis al limbii rămîne în continuare partea grea și delicată.

Se vorbește chiar de o perioadă etno-comunicativă în predarea limbii, perioadă pe care noi am defini-o prin cunoașterea altor realități și fapte de civilizație decît acelea familiare studentului și aceasta nu prin mijlocirea unor cursuri universitare (o civilizație despre care se vorbește) ci prin intermediul limbii care se învață sistematic la clasă, al textelor, al dialogurilor situaționale, și al tuturor materialelor de limbă (confecționate sau autentice), deci o civilizație care se practică.

În ce fel devine limba o cale de cunoaștere a civilizației românești?

1. Cuvinte și strucuri simple din româna fundamentală pot crea o autentică ambianță de civilizație românească, bazîndu-se în același timp pe numeroase convergențe cu limba bază. De exemplu: termeni legați de structura familiei, numele gradelor de rudenie cu sublinierea existenței diminutivelor: băiețaș, nepoțel, fetiță; casa românească, al cărei specific poate fi scos în evidență după o vizită la Muzeul Satului sau după

diferite materiale ilustrative: casa cu pridvor, cămară, fîntînă, cumpănă, vatră.

Frecvența anumitor cuvinte reprezintă indici socio-culturali și multe din aceste cuvinte intră în bagajul lexical de început al studentului și revin mai tîrziu, odată cu îmbogățirea bagajului lexical în expresii dintre care multe specifice numai limbii române. De exemplu cuvinte ca: viață, carte, ochi, față, măsură, parte, și cîteva expresii ca: a da *viață*, fără *viață*, om de *viață*, pe *viață*, plin de *viață*, o *viață* de om sau a face *față*, *față*-n *față*, pe *față*, a fi de *față*, a schimba *fețe-fețe*, om cu două *fețe*, etc.

2. Componenta de civilizație prinde tot mai mult contur odată cu gruparea elementelor lexicale în texte și cu apariția dialogului în diverse situații de comunicare dependente bineînțeles de nivelul românei fundamentale la care se găsesc cursanții.

Dacă (cf. Malinovski apud Benadava, 1984:79) „Principala funcție a limbajului nu este de a exprima gîndurile sau de a reproduce activitatea spiritului, ci, din contră, de a juca un rol pragmatic în comportamentul uman“, atunci studenții străini trebuie să dobîndească de la început o competență socio-culturală românească, fără de care nu se pot încadra în rolurile mai întîi impuse în clasă, apoi în cele impuse de viața reală.

Atît de des folositul concept „situație de comunicare“ trebuie să aibă o netă implicație socio-culturală. Astfel civilizația are acces la comunicare, studenții urmînd să deprindă următoarele:

a) Eticheta adresării — tu sau dvs., în funcție de rolurile sociale;
b) Eticheta salutului în comunicarea orală sau scrisă, eticheta scrisorii;
c) Regulile care vizează adecvarea limbajului în funcție de locul unde este folosit: clasă, cofetărie, magazin, în casa unor prieteni, față de un superior, față de o femeie, față de un doctor.
d) Strategiile legate de momentul potrivit pentru a începe o conversație, pentru a o continua, întrerupe, încheia; cu cine, cînd și în ce fel se vorbește conform uzanțelor românești;
e) A acționa în limba țintă: să roage, să felicite, să invite, să promită etc.

În predarea limbii române ca limbă străină trebuie să crească interesul propunătorului pentru mărcile discursive și paradiscursive care dau plasticitate, autenticitate și culoare dialogului (cf. Pop, 1985:420).

Deoarece scopul nostru este realizarea competenței de comunicare în limba română, trebuie să subliniem că discursul cotidian se bazează și pe numeroase aluzii și situații, expresie a unor fapte de civilizație pentru realizarea cărora apelăm la elemente extralingvistice. Aceste elemente extralingvistice sînt mai delicate, variază de fapt de la o cultură la alta, fiind reglementate de o sumă de convenții de ordin social.

Mimica, gesturile, automatismele nu pot fi exceptate din procesul comunicării și ele reprezintă de cele mai multe ori o lume nouă pentru studentul străin, a cărei înțelegere este prejudiciată de numeroase divergențe culturale.

Alături de competența verbală, studentul trebuie să deprindă așadar și una non-verbală în așa măsură încît într-o împrejurare — evident

fapt de civilizație românesc — să se orienteze cu ajutorul unui minimum de competență (am numi-o comportamentală) dobîndită în clasă și fără de care rămîne stingher în contactul cu vorbitorii nativi.

Deci încă de la începutul acestui curs studentul trebuie familiarizat gradat și în mod conștient cu noțiuni despre cum trebuie să ceară, să aprobe, să nege, să refuze, să telefoneze etc., cum trebuie să acționeze în societate în diferite ocazii prin mijlocirea limbii țintă și a mijloacelor extralingvistice specifice civilizației românești.

Pentru a realiza cele de mai sus, pentru a păstra nota de autenticitate, propunătorul de limbă trebuie să-și îmbogățească și să-și coloreze metodologia.

Practicile din clasă pot fi îmbunătățite pe trei direcții: (Cf. Benadava, 1982:37)

a) Valorificarea autenticului — (de ex. meniuri, rețete, articole de ziar, afișe, cărți poștale, timbre etc.);

b) Diversificarea tipurilor de mesaje, interlocutori, situații și punerea unui accent deosebit pe actele de vorbire;

c) Valorificarea creativității (jocuri, simulări, producere de diferite texte cu motivație socială).

3. În concluzie, sîntem pentru recunoașterea statului propunătorului de limba română de la cursul intensiv (gramatician, istoric, geograf, turist, inițiator de jocuri) de prim purtător al cunoștințelor de civilizație românească în rîndurile studenților veniți să-și însușească o specialitate în România, pentru că:

a) În raportul deseori controversat dintre limbă și civilizație limba ocupă fără îndoială primul loc — este instrumentul prin care se face cunoscută civilizația limbii țintă.

Numeroase fapte lingvistice pe care le parcurgem la curs le prezentăm și sub eticheta „Noi românii spunem":

Mi-e dor; îmi iau copilul; îl văd pe Ion; mi le dă; băiatul pe care îl văd; am de citit; pentru că ne reprezintă.

Explicarea expresiilor formate cu dativul, a dativului posesiv, a pronumelui personal redundant și a încă multe alte fapte de limbă specifice limbii române reprezintă deci nu numai o necesitate de ordin lingvistic, ci și una de ordin cultural.

b) Cunoașterea culturii și civilizației românești este indispensabilă în cunoașterea limbii române.

Dificultățile în traducerea unor cuvinte cu valoare de simbol pentru români cum ar fi: dor, doină, mioritic, vatră sau a nenumărate expresii și proverbe care nu aparțin fondului comun de înțelepciune umană, multitudinea cuvintelor ale căror aspecte lingvistic sau traducere coincide în limbi diferite, dar au conținut semantic deosebit, ducînd la confuzii, (v. gradele universitare, organizarea învățămîntului etc.), întărește ideea că e necesară cunoașterea faptelor de civilizație din limba țintă.

c) Cunoașterea progresivă a limbii române duce la un fenomen pozitiv de care trebuie să ne folosim: evaluarea de către studenți a fenomenelor de cultură și civilizație românească, posibilitatea de a găsi corespondențe cu cele din limba bază și toate acestea orientate cu tact de

către profesor (v. divergenţele culturale) duc inevitabil la înţelegerea şi aprecierea culturii şi civilizaţiei noastre.

Cele amintite pînă acum sînt doar cîteva direcţii în care trebuie să ne concentrăm atenţia în cercetarea noastră privitoare la predarea limbii române ca limbă străină.

Rămîne deschisă problema felului în care manualele de care beneficiem răspund prin ilustraţii, texte, exerciţii exigenţelor predării cunoştinţelor de civilizaţie românească aşa cum fac numeroase metode străine, sau să judecăm lipsa totală a unor materiale în aceeaşi direcţie, cum ar fi foarte interesantele dicţionare de cultură şi civilizaţie sovietice, seturi cu benzi desenate, sau o sumă de inventare lingvistice judicios constituite în care să respire un autentic aer românesc.

BIBLIOGRAFIE

1. Benadava, Salvador (1982) *De la civilisation à l'ethno-communication,* în „Le français dans le monde", **170,** 33—38.
2. Benadava, Salvador (1984) *La civilisation dans la communication,* în „Le français dans le monde", **184,** 79—86.
3. Cristea, Teodora (1984) *Linguistique et technique d'enseignement,* Bucureşti.
4. Debyser, Francis (1967) *Le rapport langue — civilisation et l'enseignement de la civilisation aux débutants,* în „Le français dans le monde", **48,** 22—24.
5. *Fondements théoriques d'un enseignement de la civilisation,* în „Le français dans le monde", 1971, **78,** 9—16 (Table ronde).
6. Pop, Liana (1985) *Mărci dialogale,* în „Limba română", **5,** 420—426.
7. Pop, Liana (1986) *Teză de doctorat,* Bucureşti.
8. Tănase, A. (1977) *Cultură şi civilizaţie,* Editura politică, Bucureşti.

STUDIA UNIV. BABEȘ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

STRUCTURI SINTACTICE SPECIFICE LIMBAJELOR DE SPECIALITATE

DUMITRU BEJAN*

ABSTRACT. — Syntactical structures typical of language used for purposes. The author examines certain syntactical peculiarities of Romanian used for specific purposes, especially of medical language, belonging to the following syntactic categories: the subject, the subject clause, the verbal and nominal predicates, the predicative clause, the attribute and the attributive clause, the direct object, the adverbial modifier of relation, enumerations, ellipsis and word-order. These peculiarities must be well-known to the preparatory-year students, for a correct understanding of the language used in the subsequent teaching of medical subject-matters.

În cercetarea de față ne vom opri asupra cîtorva particularități sintactice specifice limbajului medical (în special al lucrărilor de anatomie), fapte de limbă care intră în atenția studenților străini începînd cu semestrul al II-lea al anului pregătitor și continuînd, evident, cu anii de studii efectuați la institutele de medicină și farmacie din țară. Normal că elementele primare ale acestor particularități apar în manualele de limba română din semestrul I, particularități care coincid cu cele ale limbii în general. Manualele din semestrul al II-lea (de limba română), de anatomie și de discipline apropiate), precum și cele din anii de studii reiau aceste trăsături și introduc, pornind de la ele, altele noi, mai complicate, specifice, de astă dată, numai cadrului îngust al limbajului medical. Pentru ca studenții să nu aibă dificultăți în timpul anilor de studii (mai ales în I și II), este bine să li se facă cunoscute asemenea particularități în semestrul al II-lea al anului pregătitor, dar și în continuare, în primii ani de studii, în cadrul orelor de cultură și civilizație românească[1].

2. Nu ne vom referi la toate părțile de propoziție, nici la toate propozițiile subordonate, ci numai la acelea (părți de propoziție și propoziții) care au o frecvență mai mare în limbajul medical și o structură aparte, prin aceasta ele necesitînd să intre în atenția studenților străini din anul pregătitor și a celor din anii de studii[2].

* *Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 3400 Cluj-Napoca, România*

[1] În legătură cu sintaxa limbajelor de specialitate, vezi Petre Avram, *Sintaxa discursului științific*, în „Consfătuirea pe țară a cadrelor didactice care predau limba română la studenții străini, Craiova, 26—27 aprilie, 1985", Craiova, 1987, p. 121—128.

[2] Materialul de lucru a fost extras din următoarele opere aparținînd limbajului medical: Flora Șuteu și Emil Ghițulescu (coordonatori), Marilena Velican, Adriana Mateescu, Elisabeta Șosa, *Limba română. Profil medical. Manual pentru studenții străini din anul premergător*, Nivel II,

2.1. Subiectul și propoziția subiectivă

2.1.1. *Subiectul* este, mai întotdeauna, prezent în text în topică normală (deci la începutul propoziției) și exprimat, de cele mai multe ori, prin substantive: **Hipodermul** *este stratul cel mai profund al pielii;* **Mușchii** *anteriori sînt flexori ai piciorului;* **Nucleul** *caudat are forma unei virgule* etc.

2.1.2. Propoziția subiectivă este frecventă după verbe reflexive impersonale-unipersonale: *Se apreciază* **că doar 41 din elementele mediului prezintă importanță,** *Se apreciază* **că la nivelul măduvei migrează celulele Stern, Se admite că timusul este format din două țesuturi** etc. și după expresii verbale impersonale — unipersonale, formate, mai cu seamă, din verbul copulativ *a fi* + substantiv, de obicei cu determinanți: *Astăzi este un fapt demonstrat* **că forma circulantă a monocitelor este reprezentată...,** *Este un fapt bine demonstrat* **că timusul la embrion este primul organ** etc., fiind vorba mai ales de subiective introduse prin conjuncția subordonatoare *că*.

2.2. Predicatul și propoziția predicativă

2.2.1. Predicatul verbal este exprimat prin verbe care aparțin celor trei diateze, frecvente în ordinea: activă, pasivă și reflexivă și care apar, de cele mai multe ori, la modul indicativ, timpul prezent. Cele mai frecvente dintre ele sînt:

a) La diateza activă *(a avea, a prezenta, a conține, a purta, a forma, a alcătui, a consta, a exista, a cuprinde, a demonstra, a implica, a determina, a arăta, a caracteriza: Stratul poliedric* **are** *mai multe rînduri de celule; Celulele* **prezintă** *o serie de modificări; Canalul Havers* **conține** *un capilar sanguin; Epifiza proximală* **poartă** *capul humeral; Osul sacrum laolaltă cu coccisul și oasele coxale* **formează** *bazinul; Mucoasa nazală* **cuprinde** *neuroni olfactivi; Cercetările moderne* **au demonstrat** *existența etc.).* Tot la diateza activă sînt frecvente mai multe expresii: *a lua naștere, a da naștere, a avea loc, a avea rol, a face parte* etc. *(Venele pulmonare* **iau naștere** *din capilarele pulmonare; Aici* **are loc** *procesul de transformare a excitației; Bila* **are rol** *important în digestia și absorbția lichidelor; Din grupa simfizelor* **fac parte** *articulațiile intervertebrale* etc.).

b) La diateza pasivă: *a fi definit, a fi reprezentat, a fi considerat, a fi determinat, a fi demonstrat, a fi caracterizat, (Țesutul sanguin* **este definit** *ca fiind format de totalitatea celulelor circulante; Căile extrahepatice* **sînt reprezentate** *de canalul hepatic; Această festonare* **este determinată** *de prezența unităților..., Țesutul osos* **este caracterizat** *prin existența unui vast sistem canalicular* etc.).

Editura Didactică și Pedagogică București, 1983 (textele); D. Mișcalencu, Florica Mailat, Elena Marcu, Gh. Maxim, O. Drăghici, Marta Gábos, Constantina Sorescu, *Anatomia omului. Manual pentru studenții străini din anul pregătitor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983; V. V. Papilian, Gh. Rosca, *Tratat elementar de histologie*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974 (100 de pagini); O. Fodor, *Tratat elementar de medicină internă*, vol. I, ediția a II-a, revizuită, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974 (50 de pagini); P. Groza, *Fiziologie umană*, ediția a III-a, Editura Medicală, București, 1980, (50 de pagini).

c. La diateza reflexivă: *a se găsi* = *a se afla* = *a se întîlni* = *a se întinde* = *a se dispune, a se prezenta, a se realiza* = *a se face* = *a se efectua, a se constata, a se caracteriza, a se observa (În grosimea acestor straturi* **se găsesc** *vase de sînge; Sub rădăcină* **se află** *matricea; Sinostrozele* **se întîlnesc** *în craniul bătrînilor, Țesutul osos* **se prezintă** *sub două variante; Procesul de osificare* **se realizează** *direct prin metaplazia celulelor cartilaginoase; Nucleul imatur* **se caracterizează** *printr-o cromatină* etc.).

2.2.2. Predicatul nominal. Cel mai frecvent verb copulativ este *a fi*, care intră în relație sinonimică cu *a reprezenta* și *a constitui*, și ele destul de frecvente *(Mușchii anteriori* **sînt** *flexori ai piciorului; Oasele* **reprezintă** *suporturi pentru inserția mușchilor; Vitaminele* **constituie** *pentru organism o sursă...)*. Mai apar ca verbe copulative: *a se numi (Primul zgomot* **se numește** *zgomot sistolic), a deveni (Splina* **devine** *un organ limfoid)* și *a apărea (Hematiile* **apar** *ca niște formațiuni întunecate)*.

Verbele copulative servesc la definirea noțiunilor și la exprimarea caracteristicilor acestora, numele noțiunilor apărînd pe poziție de subiect, iar ale caracteristicilor acestora pe aceea de nume predicativ, legate între ele prin verbul copulativ. Definirea se face, în general, de la întreg la parte (**Encefalul este partea** *sistemului nervos;* **Pediculii sînt porțiuni** *înguste;* **Tuburile osoase reprezintă unitățile** *morfologice)*. Alteori, ea (definirea) se poate face și prin reluarea subiectului ca nume predicativ, de la general la particular sau de la particular la particular (**Neuronii** *de asociație* **sînt neuroni** *multipolari;* **Oasele** *parietale* **sînt oase** *perechi;* **Căile** *medulare descendente* **reprezintă căile** *motoare; Primul* **zgomot se numește zgomot** *sistolic;* **Nucleii** *senzitivi* **reprezintă nucleii...**).

În alte contexte, verbele copulative exprimă diferențe specifice secundare: *Alimentația* **constituie** *condiția de bază a existenței viețuitoarelor; Amfiartrozele* **sînt** *artroze cu o mobilitate redusă; Soarele* **este** *principala sursă de energie pe pămînt; Mușchii anteriori sînt flexori ai piciorului)* etc.

După verbul copulativ poate urma o enumerare: *Căile extrarenale* **sînt:** *ureterele, vezica renală și uretra; Oasele neperechi* **sînt:** *frontalul, etmoidul, sfenoidul și occipitalul* etc.

Verbele copulative atribuie însușiri noțiunilor: *Capul sternal* **este** *voluminos; Mușchiul maseter* **este cel mai puternic dintre mușchi** etc.

Numele predicative care intră în alcătuirea predicatelor nominale sînt exprimate prin substantive și adjective, lucru firesc dacă avem în vedere cele afirmate mai sus.

2.2.3. Prepozițiile predicative care apar sînt în mai mare măsură de tipul: *Adevărul este* **că reacțiile chimice din organism sînt aceleași reacții...**

2.3. Apoziția se prezintă sub două aspecte: apoziția rezumativă și cea explicativă, ambele frecvente în egală măsură.

a) Apoziția rezumativă (de reluare) se manifestă prin rezumarea (reluarea) unui text anterior, mai extins, de cele mai multe ori cu

ajutorul „așa-zisului“ pronume relativ compus *ceea ce*[3] (*Toate acestea sînt celule morfologice* ..., **ceea ce** *justifică denumirea de* ...; *Pulpa roșie este reprezentată prin țesut limfatic*, **ceea ce** *îi dă culoarea caracteristică*) și cu al substantivului *fapt* (*Forma circulantă este reprezentată prin monocite*, **fapt** *ce justifică studierea lor împreună în acest sistem*), dar și a unuia mai redus, cu ajutorul unor substantive (*Țesutul muscular scheletal formează masa principală a mușchilor voluntari*, **structuri** *care reprezintă* ...; *Toate formele de energie se transformă în căldură*, **formă** *sub care energia se pierde în mediu; Radiusul se răsucește distal în jurul ulmei*, **poziție** *în care fața pulmonară pornește înapoi; Acest țesut este format din totalitatea elementelor numite „limfoide“*, **termen** *în care sînt înglobate* ... etc.).

b) A p o z i ț i a e x p l i c a t i v ă se separă de restul propoziției prin:

— virgulă sau virgule (*Glucoza*, **element** *esențial al hematiilor, reprezintă* ...; *limfocitele*, **elemente** *timus-dependente, colorează* ... etc.);

— paranteză sau paranteze orizontale (*În ochiurile rețelei de vase capilare se găsesc celule hepatice* — **hepatocitele** — *care formează parenchimul; Osul etmoid reprezintă o lamă orizontală* — **lama ciuruită** etc.);

— paranteze rotunde: *Fosa hipofiză* (**șaua turcească**);

— cu elemente de explicație, cel mai frecvent fiind *sau* (*Orificiul occipital* **sau** *marele* **foramen**, *Cutia* **sau cușca toracică** etc.), dar și altele — *adică* (*Conține numeroase „celule“ mastoidiene*, **adică cavități** *căptușite pe viu*), *respectiv* (*Baza piramidei*, **respectiv procesul** *mastoid, este vizibilă pe exobază*), *ca* + paranteze orizontale (*Sistemul circular sanguin este alcătuit din inimă* — **ca organ central** — *și vase de sînge*).

2.4. A t r i b u t u l ș i a t r i b u t i v a

2.4.1. Sînt frecvente a t r i b u t e l e de relație (*creșterea* **în lărgime, în grosime, în lungime**) și de agent (*Elaborarea de hormoni tropi* **de către lobul anterior** *este stimulată de hipotalamus*).

2.4.2. Referitor la a t r i b u t i v e:

a) De cele mai multe ori, acestea au ca regenți substantive urmate de adjective: *Din rădăcină iese un mușchi neted* **care este erector al firului de păr**; *Pediculii sînt porțiuni* **înguste care leagă arcul normal de corpul vertebrei** etc.

b) În multe atributive, *ce* ia locul lui *care*: *Bolile infecțioase constituie o realitate* **ce contrazice** ...; *Se prezintă ca o bandă de substanță nervoasă* **ce leagă cele două emisfere** etc.

c) Foarte multe atributive se introduc prin conjuncția **că**, avînd ca regenți substantivul *fapt* (*Realitatea acestui eveniment este demonstrată prin* **faptul că timectomia determină** ...; *Trebuie, de asemenea, subliniat* **faptul că limfocitele mici sînt elemente** ... etc.) și prin adverbul relativ *unde* (*Coboară în cordoanele laterale*, **unde formează fasciculul piramidal**; *Centrul nervos* **unde se realizează legătura** etc.).

---

[3] Vezi și A n a G e r d a n o v i t s, D i a n a P o p o v i c i și C o r i n a S e r e n c i u c, *O particularitate a argumentării în discursul tehnico-științific: pronumele relativ ceea ce, conector al opoziției*, în „Logos și methodos“, Cluj-Napoca, 1982, p. 232—238.

2.5. Verbele tranzitive sînt însoţite aproape întotdeauna de complemente directe (*Adrenalina influenţează* **metabolismul** *glucidic; Aceste şanţuri limitează patru* **lobi.** *Acest sistem realizează* **coordonarea** *normală a funcţiilor* etc.).

2.6. Este frecvent complementul circumstanţial de relaţie exprimat prin adverbe care provin din adjective: **Structural,** *hipotalamusul conţine substanţa cenuşie;* **Fiziologic,** *reprezintă zona somatică motoare;* **Enzimatic,** *limfocitele se caracterizează printr-o intensă activitate* etc.

2.7. Sînt foarte frecvente enumerările, mai ales după verbele *a avea, a cuprinde, a fi, a fi format (Tubul digestiv este format din mai multe segmente:* **cavitatea bucală, faringe, esofag, stomac;** *Scoarţa cerebrală are 6 straturi:* **stratul molecular, stratul granular, stratul** . . .; *Oasele neperechi sînt:* **frontalul, etmoidul, sfenoidul** *şi* **occipitalul).**

2.8. Din raţiuni de economisire a mesajului scris, sînt prezente elipsa predicatului verbal (*Crestele sacrale articulare se termină superior cu coarnele mari, iar inferior* **[se termină]** *cu coarnele mici; Procesul bazilar prezintă, exobazal, tuberculul faringian, iar pe faţa endobazală* **[prezintă]** *şanţul bazilar)* şi a verbului copulativ din predicatul nominal (*Unghiul superior al omoplatului este ascuţit, cel inferior* **[este]** *rotunjit; Forma este modul de organizare a materialului, iar funcţia* **[este]** *cel de organizare a proprietăţilor sistemului).*

2.9. Pentru întărirea unor părţi ale enunţului, se observă dese abateri de la topica normală: subiect şi nume predicativ (*Factorul determinant al circulaţiei limfatice este* **inima,** *Un* **afluent** *al venei cave superioare este* **vena** *mare azigos);* atribut adjectival (**Întreaga** *suprafaţă a corpului este controlată . . ., Terapia de înlocuire este în perioada* **marilor** *speranţe);* complemente (**Prin rădăcinile** *lor, nervii spinali contribuie . . .;* **Prin operaţiunea** *de diagnostic se stabileşte starea de sănătate;* **Lateral** *condililor, sînt prezente procesele jugulare).*

3. Fără a impune studenţilor din anul pregătitor să folosească terminologia gramaticală implicată în morfologia şi sintaxa limbajelor de specialitate, este foarte indicat ca ei să cunoască din timp (adică din semestrul al doilea) structurile respective, pentru ca apoi să le poată depista în manualele şi tratatele de specialitate din anii de studii şi să le poată folosi în exprimarea lor orală şi scrisă.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

STUDIA LITTERARIA

RÉALISME ET ART DU PORTRAIT DANS RINCONETE ET CORTADILLO

ION PULBERE*

ABSTRACT. — Realism and Art of the Portait in «Rionconete and Cortadillo». The short story *Rinconete and Cortadillo* is not on one of Cervantes' picaresque masterpieces, but also an example of consummate skill in the art of the portrait. With the portraits of the two young men, the writer proves himself to be a perfect connoisseur of the psychological evolution of man. The dialogue, often containing slangy words, has here the function of modelling and individualising. As to Monipodio, the stylistic register changes: according to the spanish school tradition, Cervantes draws, in vigorous lines and with forcible traits, the monstruous physical aspect of this "master of thieves from Seville".

La construction de la nouvelle *Rinconete et Cortadillo* a pour point de départ une brève présentation du cadre de l'action, qui va d'ailleurs bientôt passer à Séville, et des héros: „Dans l'auberge de Molinillo, qui est sise à la limite des fameuses plaines d'Alcudia, quand on va de Castille en Andalousie, deux garçons se rencontrèrent par une des plus chaudes journées de l'été: l'un pouvait avoir de quatorze à guinze ans, l'autre n'en dépassait pas dix-sept; ils avaient bonne mine tous deux, mais étaient assez décousus, loqueteux et mal en point; pas de manteaux, chasses de drap et bas de chair; il est vrai que les souliers corrigeaient ces quelques défauts: ceux de l'un étaient des alpargates que l'usage avait pas mal usés, ceux de l'autre étaient piqués et sans semelles, en sorte qu'ils lui servaient plutôt d'entraves que de souliers. L'un était coiffé d'un bonnet vert de chasseur, l'autre d'un chapeau sans cordon, bas de forme et large de bord. Dans le dos et serrée sous les seins, l'un portait une chemise couleur de chamois, cirée et toute enfermée dans une manche; l'autre allait librement et sans besace, sauf que dans sa poitrine on voyait une grosse bosse que formait un col, de ceux qu'on appelle wallons, amidonné avec de la graisse et orné de tant de dentelle que tout en lui semblait charpie"[1]. Le cadre n'est qu'esquissé, et l'intérêt de l'écrivain se porte sur les deux *picaros*, étrangement vêtus mais très bien saisis dans leur individualité pleine d'orgueil: „De quel pays est votre grâce, seigneur

* *Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie*

[1] Cervantes, *Rinconete et Cortadillo*, in *Nouvelles exemplaires*. Traduction et notes de Jean Cassou. Préface de Jean Cassou, Paris, Le livre de poche, 1959, p. 125.

gentilhomme, et où vous mêne votre bon vent? — Mon pays, seigneur cavalier, répondit l'interrogé, je ne le connais point et je ne sais pas davantage où je me rends"[2].

Cette apparition de Rinconete et Cortadillo sur la scène de la nouvelle, où la description alterne avec le dialogue animé et vivant, fait penser à une structure dramatique. C'est que le dialogue est toujours accompagné de petites remarques susceptibles de renseigneur sur l'individualité des deux personnages. Cette conception dramatique de la nouvelle peur être bien saisie dans la suite du dialogue:

„Eh! Votre grâce ne me paraît point un habitant du Ciel, et ce n'est pas ici un lieu pour s'y établir: vous vous verrez bien obligé de passer outre.

— Soit, fit le jeune homme. Mais je vous ai dit vrai: mon pays n'est pas mien, vu que je n'y ai plus guère qu'un père, lequel ne me tient pas pour son enfant, et une marâtre qui me traite en beau-fils; le chemin que je suis est à l'aventure, et son terme serait où quelqu'un me donnerait le nécessaire pour passer cette misérable vie.

— Et votre grâce connaît-elle quelque-métier?"

Et l'autre répondit:

„Ma foi, je cours comme un lièvre, je saute comme un daim et je possède un coup de ciseaux fort délicat.

— Tout ceci est fort bon, utile et profitable, approuva l'aîné, et il se trouvera bien quelque sacristain qui commettra à votre grâce l'offrande la Toussaint, afin que vous lui coupiez des fleurons de papier pour le monument du Jeudi Saint.

— Je ne coupe pas de cette façon, répondit le jeune; mon père, qui, par la miséricorde du Ciel, est tailleur, m'enseigna à couper des guêtres, lesquelles, comme votre grâce sait bien, sont des demi-chausses avec un avant-pied; et je les taille si parfaitement qu'en vérité je pourrais faire en cet art figure de maître, mais la malchance m'oblige à rester dans mon coin"[3].

Ce n'est qu'en apparence que Cervantes utilise l'intermède, dont le but était d'amuser le public entre les actes du spectacle dramatique. Il recourt au dialogue pour présenter les personnages. Dès le début, le dialogue prend un tour alerte: les personnages veulent, réciproquement, s'identifier. Cortadillo, le moins âgé des deux garçons, répond avec humour à l'autre, qui assume la fonction de l'interrogateur. Il ne cache pas ses talents de voleur, habileté acquise, dont il rend compte en rappelant le métier de son père, qui était tailleur. Rinconete, qui a l'avantage d'un âge plus grand et d'une expérience plus étendue, se met aussitôt à faire le récit de sa vie, sans même attendre qu'on le lui demande. Fils d'un vendeur d'indulgences, il parcourt l'Espagne de long en large, s'exerçant à tromper les gens. Arrêté pour vol, il connaît précocement la prison. Exilé de Madrid, il découvre sa vraie vocation: la „science brelandière", le biseautage des cartes. Il se trouve donc que les talents des deux sont

[2] *Ibid.*, p. 126.
[3] *Ibid.*

complémentaires. La relation dialoguée du début de la nouvelle renferme deux moments qui correspondent à un schéma très ancien: *le voyage* des héros et leur *intégration* dans la société des voleurs de Séville, dont le chef est Monipodio. Ce dialogue initial fait connaître au lecteur les difficultés et les privations subies déjà par les deux jeunes hommes: absence du bonheur familial et de l'affection des parents. En même temps, on saisit les traits d'intelligence des héros. La façon courtoise dont ils s'adressent l'un à l'autre, leur ironie dans l'évocation de leur vie, tout révèle des dons de l'esprit et des talents qui leur vaudront l'estime de Monipodio lors de l'examen auquel il va les soumettre. Ce cliché littéraire est à peine sensible dans la nouvelle, parce que la présentation des deux garçons est faite à travers leur évolution dans le pittoresque du paysage d'Andalousie, d'une beauté et d'un éclat qui ont quelque chose de pictural. La dialogue prolonge ainsi l'évocation des personnages par la description de leurs traits, à ceci près qu'il ne s'agit pas, ici, d'un procédé statique, comme la description des fameuses *bodegones* des maîtres de la peinture espagnole. Il se substitue aux modalités plastiques d'évocation de l'homme. A part le „bonnet vert" et le „chapeau sans cordon" qui couvrent la tête des deux *picaros*, nulle mention caractérologique n'est faite au début du texte. C'est que, en bon connaisseur de l'homme, Cervantes ne s'intéresse pas à l'âge de transition, que est celui des deux héros. La fonction d'individualisation n'est pas dévolue, ici, à la description, mais au dialogue: les personnages parlent le langage du monde où ils se meuvent, ce langage étant fait de sobriété et de pittoresque argotique tout ensemble.

Plus que dans toute autre nouvelle. Cervantes est attentif, dans *Rinconete et Cortadillo*, à l'enchaînement des scènes et des épisodes. Après la présentation des héros, on assiste à la „geste" proprement dite, ou à l'histoire dont les détails s'échelonnent à partir de l'aventure de l'auberge, au cours de laquelle le muletier sera dépouillé de son argent, pour continuer avec le voyage à Séville, pendant lequel leurs talents commencent à se faire voir (ils „coupent la valise qu'un Français portait en croupe . . ., pour tirer de là, fort subtilement, deux bonnes chemises, un cadran solaire et un livre de mémoire, objets qui leur causèrent peu de joie"[4]). L'action ne traîne jamais, et les descriptions ne paraissent que lorsque l'évocation du milieu social l'exige, comme dans la présentation de la ville de Séville, avec ses *picaros*. A peine arrivés dans cette ville, Rinconete et Cortadillo commencent à inspecter les lieux: „. . . ils s'en furent visiter la ville et admirèrent fort la grandeur et la somptuosité de sa cathédrale et le concours de gens sur la rivière, car on était au temps du chargement de la flotte et il y avait là six galères dont la vue les fit soupirer et même craindre le jour où leurs péchés les mèneraient à y demeurer pour le restant de leur existence. Ils allèrent voir les jeunes gens qui se livrent au métier de portefaix et qu'on voyait par là en grand nombre; ils s'informèrent auprès de l'un d'eux du métier que c'était là, s'il était fatigant, et combien il rapportait. Un garçon asturien à qui ils

---

[4] *Ibid.*, p. 130.

s'étaient adressés, répondit que c'était un métier de tout repos; on n'y payait point de taxe et il y avait des jours où l'on pouvait se faire cinq ou six réaux, de quoi manger et boire et se sentir heueux comme un roi"[5].

Emus et effravés par la perspective des travaux forcés sur les galères, les deux amis décident de se faire crocheteurs, ce qui pour Rinconete ne sera pas très profitable; en revanche, Cortadillo, plus adroit, réussit à s'emparer de la bourse d'un étudiant. La scène dans laquelle celui-ci découvre la disparition de son argent, tandis que Cortadillo l'en console lui-même (pour apprendre, en passant, que l'étudiant était sacristain, métier très honorable et convoité), se passe sous les yeux d'un membre de la confrérie des voleurs de la ville, dont le chef était Monipodio. Avec une feinte candeur, Cortadillo observe que le métier de voleur peut être exercé librement, étant de surcroît exempt d'impôts, et veut connaître le patron de la confrérie. En chemin vers le siège de la confrérie, il apprend, de son nouveau guide, des choses tout à fait étonnantes:

„Monsieur, lui demanda Rincon, seriez-vous voleur?

— Oui, répondit leur guide, pour servir Dieu et les bonnes gens, bien que pas très avance encore en mes études, n'étant que dans l'année du noviciat.

— Ah! fit Cortado, c'est une chose bien nouvelle pour moi que d'apprendre qu'il est des voleurs au monde pour servir Dieu et les bonnes gens.

— Monsieur, je n'entre point dans toutes ces thiologies, répondit le portefaix, ce que je sais, c'est que chacun dans son métier peut louer Dieu, et surtout avec la règle que Monipodio a imposée à tous ses enfants.

— Sans doute, dit Rincon, est-ce une bonne et sainte, puisqu'elle oblige les gens à servir Dieu?

— Elle est si bonne et si sainte que je ne sais si l'on en pourrait imaginer de meilleure dans notre art. Il a ordonné que sur ce que nous volions nous prélevions quelque aumône pour l'huile de la lampe d'une image fort dévote qui est en cette ville, et en vérité nous avons vu de grandes choses grâce à cette bonne oeuvre."[6]

Voler „pour servir Dieu et les bonnes gens", c'est une chose fort étonnante. La psychologie du picaro est ainsi un mélange d'éléments très variés, étant constituée d'aspects contradictoires: dévotion et cynisme, attachement pour les biens terrestres et vocation chevaleresque, ou mystique. A ce propos, il faudra rappeler que, au Moyen Age, il n'y avait pas de corporation des voleurs. Pour qu'une telle organisation „professionnelle" apparût, il a fallu que la force de surveillance et de répression de l'Eglise déclinât, celle-ci étant appelée à vaquer à des tâches plus urgentes (comme, par exemple, l'observance de la pureté de la foi, pendant la Contre-Réforme); l'aveu public de la foi — ou l'abjuration — en fut la conséquence naturelle. La non abjuration, pour les suspects,

[5] *Ibid.*, p. 131.
[6] *Ibid.*, p. 136.

entraînait la colère des organes séculiers de répression, qui punissaient aussitôt le coupable. C'est pourquoi, le picaro — véritable parasite de la société et de la foi — devra s'accommoder des rigueurs de la croyance, et se rendre favorable le jugement de l'Eglise, moyennant des aveux comme celui de notre texte. Le voleur cherche à s'intégrer dans une organisation laïque, pour prospérer grâce à l'exercice de son „métier", avec le concours tacite de l'autorité.

Avec l'introduction des deux jeunes gens dans le petit patio dallé de briques qui sert d'antichambre à la maison de Monipodio, c'est déjà la deuxième partie de la nouvelle qui commence. La scène comporte elle-même plusieurs parties, de même qu'un regard exercé peut distinguer plusieurs plans dans un tableau. Il y a d'abord la cour intérieure de la maison de Monipodio, qui a une fonction très importante dans la littérature espagnole du siècle d'or: les gens de cette époque, grands amateurs de plein air, avaient l'habitude d'y passer une bonne partie de la journée. Avant Balzac, Cervantes décrit minutieusement les „lieux", les „choses" et les gens. Surgissent d'abord deux jeunes étudiants, habitués de la maison, accompagnés de deux portefaix et d'un aveugle. Ils se promènent dans la cour, sans dire un mot. Deux vieillards, l'air grave, tenant des chapelets entre les doigts, ne manquent pas d'éveiller l'intérêt et l'estime de Rinconete et de Cortadillo. Cette note de dévotion s'accentue avec l'apparition d'une vieille, qui, trempant ses doigts dans de l'eau bénite, s'agenouille devant une icône. Cervantes continue à nous présenter cette première scène en toile de fond, peuplée d'une quinzaine de personnes représentant „diverses professions et divers habits", jusqu'au moment où fait son apparition Monsieur Monipodio, qui va occuper le premier plan. L'écrivain en brosse un portrait digne de la société où il vivait: „Il paraissait quarante-cinq à quarante-six ans; c'était un homme grand de taille, le visage brun, les sourcils rapprochés, la barbe noire et très épaisse, les yeux enfoncés; il était en manches de chemise, et par l'ouverture du devant il découvrait une forêt, tant était épaisse la toison qu'il portait sur la poitrine. Une cape de serge l'enveloppait presque jusqu'à ses pieds chaussés de souliers mis en pantoufles; des culottes de drap bouffantes couvraient ses jambes jusqu'aux chevilles; son chapeau était celui des gueux, haut et fier de forme et les ailes tendues. Un baudrier lui barrait la poitrine, d'où pendait une épée large et courte, à la mode de celles que fabriquait Julien le More; les mains étaient courtes et velues, les doigts gros, les ongles épatés et crochus; on ne voyait pas ses jambes, mais ses pieds étaient monstrueusement larges et osseux. Dans son ensemble, c'était bien le barbare le plus rustique et le plus difforme du monde"[7].

Le personagge de Monipodio avait bien droit à un portrait, et Cervantes en évoque admirablement la physionomie. Comme tous les artistes de l'école espagnole, il use de traits fermes et de lignes vigoureuses pour dessiner la tête et le corps du „père des voleurs de Séville". La taille haute et la toison qui couvre son corps sont les premiers élé-

---

[7] *Ibid.*, p. 139.

ments du portrait. Les vêtements n'ont pos ici d'autre fonction que de draper le géant, de façonner ou de conférer une allure décente à un homme qui, en grand, était „grossier et difforme". On pourrait s'attendre à ce que la brute aux yeux enfoncés dans les orbites et qui respire la cruauté (voir à ce propos les détails fournis par la description de ses mains) ait des réactions qui correspondent à son aspect physique. Or Monipodio en impose tant par l'autorité que lui confèrent sa position et sa haute taille que par un mélange de gravité, de bonhomie et d'indulgence à l'égard de ses subalternes. C'est sur cette note d'ailleurs que commence son entretien avec les deux jeunes hommes, auxquels il pose des questions sur leur métier, leur patrie et leurs parents. A quoi Rinconete répondit:

„Le métier est tout dit, puisque nous voici devant votre grâce; quant à la patrie, il ne me paraît pas de grande importance de la dire, ni non plus les parents, et l'on ne fait aucune enquête lorsque quelqu'un veut entrer dans un ordre honorable.

— Vous êtes dans le vrai, mon fils, répondit Monipodio, et c'est une chose fort juste que de tenir cachés ces détails, car si le destin ne nous est plus favorable, il n'est pas bon qu'on puisse lire certifié de main de greffier ou dans tel registre des entrées: „Un tel, fils d'un tel, natif de tel endroit, pendu à cette date, ou fustigé . . ." ou autre chose de semblable qui, pour le moins, sonne mal à des oreilles délicates. C'est pourquoi j'en reviens à ceci, que c'est une profitable diligence que de cacher son origine, ses parents et de changer son propre nom, combien que, parmi nous, rien ne doive rester secret"[8]. Et, à la suite de ces mesures de précaution et de stricte clandestinité, les deux jeunes hommes, qui s'appelaient jusqu'ici Rincon et Cortado, deviendront Maîtres Rinconete et Cortadillo. Ce qui frappe dans cette scène, c'est l'assurance dont ils font preuve devant Monipodio. Ils sont trop intelligents pour ne pas savoir quelle conduite il faut adopter en la circonstance, d'autant plus que l'impression qu'ils font à Monipodio est plus que satisfaisante. Ils écoutent d'un air sage les conseils de ce dernier, qui leur reccommande entre autres choses d'être pieux, car payer chaque année un office „pour le repos de nos chers défunts et bienfaiteurs" entrait dans les habitudes de l'ordre, ainsi que faire don aux pauvres d'une partie des revenus. L'audience continue par un bref conciliabule avec le larron qui s'était porté garant pour eux en les raccolant et en les introduisant dans la maison de Monipodio. Il restait encore un problème à résoudre: celui du domaine d'activité:

„Pour en revenir à notre affaire, reprit Monipodio, je voudrais savoir, mes enfants, ce que vous savez faire, afin de vous confier l'exercice conforme à votre inclination et à votre habileté.

— Moi, répondit Rinconete, je sais un peu de piperie; je m'y connais en retenue, j'ai bon oeil pour la fumerolle; je joue excellemment de l'as, des quatre et des huit; je ne rate pas un coup de râpe, ni une

[8] *Ibid.*, p. 140.

carte à verrue ou polie à la dent de porc; j'entre comme chez moi en la gueule du loup et je n'hésite point à glisser une carte dans le jeu du plus malin, mieux que deux réaux prêtés.

— Ce sont là principes, fit Monipodio. Et pourtant, ce ne sont encore que chansonnettes et vieilles comme le monde; il n'est pas un débutant qui ne les connaisse. Elles ne peuvent servir qu'avec un qui soit assez blanc pour se laisser tuer passé minuit. Mais avec le temps et comme nous devons nous revoir, on bâtira sur ces fondements une demi-douzaine de leçons, et j'espère en Dieu que vous finirez artisan fameux et maître, qui sait?

— Je ferais au mieux pour le service de votre grâce et de ces messieurs confrères, répondit Rinconete.

— Et vous, Cortadillo, que savez-vous? demanda Monipodio.

— Moi, je connais le tour qu'on appelle mets-en-deux-et-tire-en-cinq, et je sais tâter d'une poche avec une adresse infinie.

— Savez-vous devantage?

— Hélas! non, pour mes grands péchés.

— Ne vous affligez pas, mon fils, répliqua Monipodio, vous voici parvenu au port et à l'école où vous ne vous noierez point ni ne laisserez de profiter en tout ce qui vous conviendra le plus. Et en question de coeur, que valez-vous, mes enfants?"[9]

Le fragment nous intéresse pour plusieurs raisons. D'abord, cette suite de questions et de réponses, cette manière de sonder Rinconete et Cortadillo afin d'évaluer l'expérience de vie qu'ils ont accumulée jusqu'à ce moment rappelle les actions de l'Eglise destinées à raviver la foi par l'aveu. Le questionnement des héros est mené d'une façon qui n'a rien de rigide. L'examen est néanmoins très sérieux, et on s'aperçoit que la discussion enregistre une légère courbe. D'un ton d'humilité marqué par „todo sera para servir a vuessa merced" et du respect qu'ils témoignent à Monipodio alors que celui-ci n'a que des remarques condescendantes pour leur expérience de tricheurs et de voleurs à la tire, on aboutit à un rapprochement qui fait disparaître la distance qui les séparait: Monipodio finit par les traiter en „grands confrères" et par leur épargner l'obligation de suivre un stage d'initiation, ce qui veut dire que ses dernières réserves fondent devant l'intelligence et le dévouement de Rinconete et de Cortadillo.

Ce qui retient encore l'attention dans ce fragment, c'est le sens souvent obscur de certains mots appartenant à l'argot des voleurs (expliqués avec érudition et compétence par R. Schevill et A. Bonilla dans leur édition de 1922), ainsi qu'une surprenante vision picaresque de la vie, où les idées de bien et de mal sont sujettes sinon à une monstrueuse confusion, du moins à une interprétation tout à fait paradoxale.[10]

---

[9] *Ibid.*, pp. 141—142.

[10] Luis ZAPATA, contemporain de Cervantes, confirme, dans *Miscelánea* (1592), le fait que l'évocation de la confrérie des voleurs dans la nouvelle de Cervantes s'appuie sur des faits réels de l'époque: „A Séville existe, dit-on, une confrérie de voleurs, avec son prieur et ses consuls, comme dans les confréries marchandes; ils ont des dépositaires, chez qui l'on rassemble le produit des vols, et

L'épisode où Rinconete et Cortadillo sont admis dans la confrérie des larrons n'est qu'un fragment de la scène qui nous préoccupe. Quelques moments après, l'écrivain projette sur eux un éclairage intense, qui les détache, avec Monipodio, du reste des témoins. Une fois entrés dans la confrérie et jouissant de certains droits, les deux jeunes filous se font remarquer par des opérations promptes et discrètes. Tout à coup le guet annonce une visite inattendue; c'est l'agent chargé de surveiller les vagabonds. Il vient quêter le bourse qu'un de ses amis s'est fait voler et, d'après les indices qu'il fournit (parfum d'ambre et mouchoir égaré), on finit bien par admettre qu'il s'agit là d'une acquisition que Maître Cortadillo vient de faire le jour même. Ce qu'il y a d'amusant ici, ce n'est pas l'interrogatoire que Monipodio leur fait subir, mais les propos que celui-ci adresse en guise de consolation à son subalterne: „Cortadillo le Bon (c'est ce titre et ce surnom que vous porterez désormais), gardez le mouchoir; je prends à ma charge le paiement de ce service. L'alguazil emportera la bourse, qui est à un sacristain de ses parents. Il convient que s'accomplisse le proverbe: „A qui te donne la poule entière, tu peux bien donner un pilon". Cet excellent alguazil dissimule plus de choses en un jour que nous ne pourrions lui rendre en cent"[11]. Ces propos nous renseignent également sur les rapports qui existaient entre l'organisation des voleurs et la police. Une fois l'incident aplani, Monipodio s'enquiert du sort de Ganaciosa et Cariharta, deux putains âprement surveillées par leurs amants, Chiquiznaque et Maniferro, dont l'expression farouche inspire aux héros la terreur. Monipodio aplanit le conflit entre les deux couples et écoute avec condescendance et respect presque filial les déclarations de la vieille (qu'on a vue tout à l'heure s'incliner devant une icône dans une attitude pleine de dévotion), entre autres le regret de ne pas avoir mené, jeune, une vie plus libertine. Toutes ces petites haltes sont autant d'occasions pour Monipodio de recevoir des rapports d'activité ou de réparer des actes insensés. Chaque arrêt est une petite scène en soi, admirablement réalisée par Cervantes, avec des personnages aux traits nettement dessinés, ce qui fait qu'elles s'intègrent toutes à un ensemble harmonieux, suivant un plan rigoureusement conçu par Monipodio.

Dans *Rinconete et Cortadillo,* l'attenetion de l'écrivain se porte dès le début sur les héros. „Héros", les deux jeunes hommes le sont à peine: ils ne peuvent distinguer le bien du mal, évoluant dans la société des hors-la-loi. Une ironie subtile traverse cette nouvelle, qui présente le

---

un coffre à triple clé, où l'on garde ce que l'on vole et ce que l'on vend; on en sort ce qui est nécessaire pour la dépense, *et aussi pour acheter les gens utiles lorsqu'il s'agit de sauver quelqu'un qui se trouve en fâcheuse situation.* Ils se montrent très circonspects quant à l'admission de nouveaux membres; ils n'acceptent que des gens vaillants, habiles, vieux chrétiens, ils n'accueillent que des domestiques de gens riches ou influents de la ville, ou des fonctionnaires de justice, et la première chose qu'ils doivent jurer est celle-ci: même si on les met en morceaux, ils souffriront tous les tourments plutôt que de dénoncer leurs compagnons", in Marcelin DEFOURNEAUX, *La Vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or,* Paris, Hachette, 1964, p. 256.

[11] *Rinconete et Cortadillo,* in *Nouvelles...,* p. 144.

milieu des larrons sévillans, où le bien et le mal se confondent encore dans un tout indistinct. Ce mélange de corruption et de piété surprend le lecteur, de même que la remarquable capacité d'organisation dont font preuve les voleurs à la tire. On serait tenté d'y voir le génie administratif et bureaucrate de Philippe II, qui n'a presque pas remporté de victoires militaires (et qui les doit, là où il peut en être question, à ses généraux et à sa fameuse armée), transformant en revanche l'Espagne en une immense caserne. Or, qu'est-ce que Monipodio exige de ses sujets? Une obéissance absolue. Cervantes montre un goût très manifeste pour les contrastes, goût qui se fera sentir dans d'autres oeuvres aussi, comme *le Quichotte*. Marcelino Mendez y Pelayo, grand érudit mais aussi très fin critique, trouvait dans *Rinconete et Cortadillo* „une joie débordante, une gaieté éclatante, une sorte d'indulgence esthétique qui change laideur et bassesses en spectacle amusant, sans en diminuer pour autant la portée moralisatrice"[12]. Il faut reconnaître qu'il a parfaitement raison: la nouvelle est un merveilleux jeu artistique qui mobilise plusieurs personnages admirablement surpris sur le vif et évoqués à travers leur action même, dans les tourbillons de la vie — sarabande qu'ils mènent.

[12] Apud Juan CABÁS, *Istoria literaturii spaniole*, București, Editura Univers, 1971, p. 226.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

LA PASTORALE DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE PRÊMODERNE

MIRCEA MUTHU*

ABSTRACT. — The Pastoral Poetry in the Premodern Romanian Literature. The paper examines the particularities of the pastoral poetry belonging, through adoption, to the Romanian Enlightenment. The analysis of influences, especially the neo-Greek ones, as well as the mental frame determine the author to a more precise circumscription of this preface of Romanticism as Preromanticism is considered; the inexistence of a proper pastoral genre in Romanian literature is also explained.

L'apparition, relativement tardive, des motifs proprement dit pastoraux dans la littérature roumaine est due à des conditions qui caractérisent l'espace sud-est européen en pleine période de profond renouvellement politique et social. La seconde moitié du XVIII[e] siècle et les premières décennies du XIX[e] se constituent en une époque de transition dont la complexité a été souvent relevée par la critique. Le phénomène de dissolution du féodalisme, encore maintenu dans les Principautés Roumaines sous la pression de l'anachronique Empire Ottoman, le passage lent mais irréversible aux structures d'une nouvelle société de type bourgeois dans les conditions de la période connue sous le nom de *phanariote* (qui prendra fin avec la révolution de 1821) enfin, „le sort de l'Orient" qui se joue sur le terrain roumain entre l'Autriche et la Russie d'une parte et l'Empire Ottoman d'autre part, tout cela définit la société roumaine du point de vue idéologique mais aussi sous l'angle de la *mentalité culturelle*. L'examen attentif des valeurs dans le processus de modernisation de la littérature roumaine, processus continué par l'émergence romantique, surprend la coexistence — souvent paradoxale — de plans différents qui délimitent de la sorte un cadre mental spécifique. Les éléments communs pourtant ne manquent pas; la comparaison avec la culture néo-grecque du moment est en ce sens édifiante, même si cette dernière subit un peu plus tôt la métamorphose déterminée par le contact avec l'Europe occidentale. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles elle facilite, non nécessairement par des traductions, notre contact avec la sensibilité romantique occidentale en voie d'affirmation. Le désir du sud-est européen de s'aligner sur un autre rythme ainsi que les conditions favorables ont finalement conduit au déplacement de l'axe politique et culturel de l'Orient sclérosé vers l'Occident novateur; processus entériné en 1848. Mais jusqu'à cette date les échos favorables suscités par la Révolution française coexistent avec les positions anti-voltairiennes explicitement illustrées non seulement par l'Eglise mais

* *Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie*

imposée aussi par les phanariotes qui — pour avoir importé „les lumières" dans le sud-est — ne sont pas moins asujettis aux structures féodales qu'ils représentent.

La culture littéraire de l'époque reflète ces tensions et contradictions amplifiées par le retard de la société roumaine (et de celles du Sud-Est européen) comparativement au stade atteint par la France de Voltaire. L'immense effort de récupération explique, mais en partie seulement, l'apparition — à cette époque précisément — d'éléments de décor pastoral. Leur présentation fragmentaire, l'inexistence, en fait, d'un *genre* pastoral dans les Principautés Roumaines sont dues tant à l'anachronisme du régime phanariote qu'à l'absence d'une tradition qui justifie, esthétiquement parlant, les ajouts succesifs dans la littérature pastorale. Voilà pourquoi l'inventaire des éléments pastoraux (thèmes ou motifs) ne peut remplacer la discussion sur leur fonctionnalité dans le contexte d'une littérature à l'aube de son âge moderne. Importés au début par des traductions faites directement du français, de l'italien, etc., ou des mêmes littératures mais par la filière néo-grecque, les thèmes et les motifs seront *déplacés* vers la sensibilité préromantique et subsumés sous celle-ci. La réalité est que le contact de l'activité intellectuelle avec l'immédiat, avec le temps présent et ses problèmes pressants, éliminait, en raison d'une histoire spécifique, la nostalgie de „l'âge d'or" arcadien. Ce qui n'empêche point la diffusion, dans des traductions manuscrites ou imprimées, de Métastase, Florian, Gessner etc. En Moldavie par exemple, *Mirtil și Hloe* (Mirtil et Chloé), traduit par Gheorghe Asachi (1788—1869) d'après Florian, est la première pièce représentée en roumain (1816). En Transylvanie *Școala Ardeleană* (l'Ecole de Transylvanie), mouvement de renaissance nationale, fait appel aux sources antiques de la pastorale. Après avoir traduit, du latin, une partie des *Bucoliques* et des *Géorgiques* de Virgile, le transylvain Vasile Aaron (1770—1822) écrit *Anul cel mănos* (L'année féconde, 1820) — poème faisant l'éloge des travaux agricoles, mais aussi moyen „illuministe" de cultiver les masses opprimées de Roumains de Transylvanie. Une comparaison entre les adaptations et les traductions de Gessner et de Florian fait voir le poids de l'influence de ce dernier. „Arcadien tardif et romantique"[1] Florian jouit d'une meilleure diffusion[2], peut-être justement à cause de son sentimentalisme plus accusé qui — sans sortir des cadres éthiques consacrés — annonce directement l'ardente sensibilité de la génération romantique. Voici un exemple de diffusion et de *déplacement* d'un motif pastoral: en 1797 on imprime, à Sibiu, la traduction, du grec, de la nouvelle de Florian, *Sofronim* (Sophronyme). En analysant comparativement la version grecque et la version française le critique Mircea Anghelescu constate que la soi-disant chanson de Sophronyme est différente de celle de l'original français („j'ai payé cher ce court moment d'erreur . . ."). La

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, E.P.L., București, 1967, p. 439.

[2] Cf. Paul Cornea, *Originile Romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 109.

chanson nouvelle de Sophronyme est intérpolée, dans la traduction grecque, de l'oeuvre bien connue de Rigas Velestinlis, *L'Ecole des Amants délicats*, parue à Vienne en 1790. A son tour, Rigas extrait ce texte des *Contemporaines* de Restif de la Bretonne, ouvrage paru entre 1770—1781. Ces emprunts succesifs attestent, d'une part, „la rapidité et assiduité des échanges culturels qui ont eu lieu entre nos lettrés grecs, répandus en Europe". D'autre part, remarque le même critique, la sélection de cette „chanson" indique „le commencement d'un transfer d'intérêt de la poésie lyrique pastorale de type Florian . . . , vers la poésie sentimentale érotique, personnelle, violente et brûlante, telle que nous la rencontrerons dans les miscellanées des textes poétiques"[3] de cette période. Rénové, l'esprit pastoral du XVIIIe siècle devient l'une des expressions du moralisme des Lumières, ce qui explique la pénétration et sa réception dans l'espace roumain sous cet aspect précisément, tout en conservant, en plus, les conventions et les clichés élaborés par l'Arcadie néo-classique. Mais il sera bientôt dépassé sur la brèche même opérée par le traducteur grec (et par le traducteur roumain ensuite) de *Sophronyme*. Un tel rôle transitoire est joué sur le méridien sud-est européen, par la création poétique néo-anacréontique. On peut se demander dans quelle mesure une oeuvre, comme celle de Hristopulos ou comme le recueil de Psalidas a servi de *modèle* aux débuts de la poésie roumaine moderne.

Du point de vue du thème en question, nous croyons qu'on peut considérer le néo-anacréontisme comme l'étape „rococo" de l'esprit pastoral venu d'Occident surtout par le truchement de la littérature de Crète, mais mentinné grâce à l'appel à une tradition autochtone remontant à Anacréon. Imposé et véhiculé par la domination phanariote, le néo-anacréontisme des poètes Vacaresco est un acte de mentalité (la mentalité de la classe dominante) et le produit d'un „alexandrinisme" qui — ne se situant pas dans une tradition roumaine — n'a pu survivre que tant que la fusion avec les structures de la poèsie populaire a été manifeste.

C'est ainsi que s'expliquent la fraîcheur de la nature chez Ienache Vacaraesco (1740—1797), la sincérité du pétrarquisme de Costache Conaki (1778—1849) ou le culte de l'idylle chez les poètes mentionnés. Englobé dans le néo-anacréontisme que — comme sensibilité, atmosphère et circulation des motifs — nous considérons comme une composante du baroque est-européen mais, surtout, du concept de *balkanisme littéraire*[4], l'élément pastoral aura le même sort. Il sera, tour é tour, dépassé, subsumé et, finalement, éliminé, malgré sa survie dans le volume de poésies *Macedonele* de Dimitrie Bolintineano (1819—1872). Le néo-anacréontisme

---

[3] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Minerva, București, 1971, p. 122—123.

[4] Cf. notre étude *Literatura română și spiritul sud-est european*, Minerva, București, 1976, chap. *Consacrarea balcanismului*, p. 93—123.

même avait miné le sentimentalisme éthéré en faisant appel, par Hristopulos, déjà rappelé, à une langue moins aristocratique, bien que la poésie de ce genre continuât de rester artificielle, de cabinet. Dans le Principautés Roumaines la poésie d'extraction néo-anacréontique — sérieusement concurrencé par le folklore inépuisable, représentée par Anton Pann (1797—1854) — marque un pas décisif, croyons nous, dans l'évolution vers une nouvelle sensibilité artistique. La désintégration politique du pouvoir phanariote et l'isolement de l'aristocratie sur le territoire roumain fournissent l'explication de ce processus irréversible. Cela est évident moins dans les traductions de pastorales qui continuent d'être importantes pour l'esquisse d'un cadre mental, que dans la poésie qui conserve encore des motifs pastoraux. Le premier exemple notable estsans doute, celui de Iancou Vacaresco (1792—1863), dont le long poème, *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești sau Primăvara Amorului* (Une journée et une nuit de printemps à Văcărești ou le Printemps de l'Amour) s'inscrit dans la tradition de la pastorale classique. Ecrivain prolixe, fin connaisseur de Gentil-Bernard, Zisi Dauti, Grécourt, Evariste Parny etc., Iancou Vacaresco résume, en quelque sorte, les influences et l'atmosphère devenue sentimentale à la manière néo-anacréontique de l'époque. Dans les 426 vers les références mythologiques (Apollo, Echo etc.), le motif bien connu d'„Amour mouillé par la pluie", enfin, *ciobănașul* („le petit berger"), à „douce voix de flûte" précisent leurs fonctions décoratives. L'éloge de la vie pastorale, en échange, a des accents distincts par rapport au modèle pastoral. Si l'érotique est néo-anacréontique et présentée allégoriquement, la nature n'est plus artificielle, la communication devient spontanée, nous transmettant l'image du paysage réel — scène de l'„idylle" classique.

Bășicuțele de rouă,
  Ce pe iarbă strălucesc
Cîmpului dau smalțuri nouă
  Florile-l înveselesc ... etc.

/Les gouttelettes de rosée,
  Qui dans l'herbe jettent des feux
Habillent d'aures émaux le pré
  Avec les fleurs rendent joyeux ... etc./

Nous voilà loin de la nature „symbolique, entièrement transposée" (Jean Rousset) de la pastorale du XVII[e] siècle. *Idéal* mais pas encore *utopique*[5] le tableau ci-dessus est celui d'une Arcadie des Carpathes. A la même époque il se troublera à la manière romantique chez Vasile Cîrlova (1809—1831), considéré comme notre premier poète moderne et le premier chanteur des ruines dans la littérature roumaine. Deux des cinq poésies qui sont restées de lui, sont comme découpées dans l'univers ar-

---

[5] Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, Minerva, București, 1977, vol. II, p. 101.

cadien. Elles se distinguent par le „déplacement“ dont nous parlions. Le thème et l'atmosphère sont encore pastoraux:

Un păstor tînăr, frumos la faţă,
Plin de mîhnire, cu glas duios
Cînta din fluier jos pe verdeaţă,
Sub umbră deasă de pom stufos.

/Un jeune berger, au gracieux visage,
Plein d'amertume, d'une voix tendre et sage
Jouait là-bas, sur la verdure, du chalumeau
A l'ombre épaisse d'un arbre touffu et beau./

Ce qui les distingue c'est que si la chanson *Păstorul întristat (Le berger attristé)* — dont nous avons cité le fragment ci-dessus — „objectivait les sentiments et mettait de la sorte en scène la figure conventionelle du berger dont le rôle était d'exprimer les pensées et les sentiments du poète“[6], la seconde, *Inserare (Coucher de soleil)* renonce à ce procédé. La poésie prend ouvertement la forme d'une confession; le cadre devient un miroir de l'état affectif. Il s'agit d'un véritable *pastel* composé dans une tonalité lamartinienne qui absorbe les motifs pastoraux, tel „une voix de bergère“ ou „un chalumeau de berger“. Le sentiment bucolique est presque absent, l'*idylle* cède la place à l'*élégie,* maintenant, vers 1830 — date du détachement *effectif* des derniers échos pastoraux maintenus grâce, plûtot, au néo-anacréontisme. Ce n'est pas par hasard que paraît, à cette époque précisément, dans une première édition, le recueil ayant le titre significatif de *Spitalul Amorului (L'Hôpital de l'Amour)*/1831), où le célèbre Anton Pann avait réuni, comme dans un ossuaire, des types de „chansons d'amour“ mais aussi de poésie bucolique qui provoquaient déjà le sourire condescendant d'une société en pleine évolution. L'écart par rapport au sentimentalisme galant de l'époque des Vacaresco est rendu évident par Mihail Kogălniceanu (1817—1891) — brillante personnalité du siècle passé — qui, une décennie après, en 1841, notera avec une visible ironie: „. . . le livre le plus délectable pour nous était Florian. Ses bergers vêtus de soie, aux perruques poudrèes, portant, hiver comme été, des couronnes de *rosae centifolia,* parlant une langue plus correcte que celle de nos philologues, les bergères . . . conseillant quelques agneaux à la toison plus fine que la soie, se nourissant uniquement de romarin et s'abreuvant seulement d'eau de roses et de *mille fleurs* me semblaient être les hommes les plus heureux du monde“ *(Iluzii pierdute. Un întîi amor — Illusions perdues. Un premier amour).* Cet aveu peut constituer une véritable épitaphe de l'esprit pastoral dans une littérature attardée déjà, par rapport aux autres littératures romanes.

Au terme de ces remarques bien sommaires nous ne pouvons pourtant ne pas tirer quelques conclusions:

a. L'apparition tardive et, en même temps, l'existence éphémère de l'esprit pastoral dans la littérature roumaine on été dues à des conditions spécifiques dans les Principautés, certaines d'entre elles étant com-

[6] D. Popovici, *Studii literare. Romantismul românesc,* Dacia, Cluj-Napoca, 1974, vol. II, p. 163.

munes — sur le plan politique et sur celui de la mentalité culturelle — à l'espace sud-est européen.

b. L'absence, chez nous, d'un genre pastoral et la fonctionnalité de l'„âge d'or" arcadien sont contrecarrées ou, plus exactement, remplacées par le néo-anacréontisme qui a véhiculé des thèmes et des motifs pastoraux.

c. A envisager la manière dont l'élément pastoral a été accepté (emprunté, déplacé, éliminé) par la spiritualité roumaine de transition, on peut préciser le rôle prépondérant de filière joué par le „modèle" de la poésie néo-grecque. Elle a aidé à la configuration d'un *cadre mental* qui caractérise le soi-disant „alexandrinisme" de la période phanariote.

d. Appartenant, par adoption, aux Lumières roumaines, l'esprit pastoral manifeste aussi sa présence dans les structures littéraires du *préromantisme*. Il facilite donc la délimitation de cette „préface" du romantisme.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

LORD BYRON: LEVANT, LEVANT . . .

IOAN A. POPA

ABSTRACT. — In June 1809, shortly after having taken his seat in the House of Lords, Byron set out on a tour of the Mediterranean and the Levant. The microcosm of the Levant provided the setting for Canto II of *Childe Harold's Pilgrimage*, *The Oriental Tales* and parts of *Don Juan*, i.e. from the beginning to the end of his literary career. This paper considers the reasons behind his interest in that part of the 19th century world and the way in which he depicted it.

„Romanticism in an affair as much of the life as of writing, and that affair is consummated — in the aborted romantic careers of Byron, Shelley and Keats — in their wearing-out of literature and their devising of their own exemplary deaths".

PETER CONRAD

Levant — from the French l e v e r, 'to rise', as sunrise, meaning the East — has been a general name for the countries of the Eastern Mediterranean. It was applied to the Mediterranean coastlands of Asia Minor and Syria and sometimes included the coastlands from Greece to Egypt; sometimes used as a synonym for the Middle East and the Near East. It is a realm of sunshine — "the climate, to me at least, appeared a perpetual spring" says young Lord Byron in his Notes for *Childe Harold's Pilgrimage*[1] — and a realm of love, incorporating many races and creeds, but anonymous enough to provide a sense of freedom. The Levant was at the crossroads of the great caravan routes and invasion routes linking Europe, Asia and Africa — was it in the way of "all the evils"? It was the meeting place of the civilisations of Phoenicia, Macedonia, Assyria, Babylonia, Egypt, Greece, Rome and Byzantium. It was the birthplace and became the holy land of Judaism, Christianity and Islam. Thus it has been more than geography, has always been mentality, or rather mentalities, meaning much more than the strict boundaries of geography might indicate.

For that part of the world, shortly after having attained his majority and taken his seat in the House of Lords, George Gordon Byron set out with friend Hobhouse. From September 1809, when he reaches Albania, till the late spring of 1811 when he sails for England, young Lord Byron was to spend some of the most profitable time of his life — visiting sundry places like Janina, Missolonghi, Athens, Smyrna, Constantinople, but not travelling farther North or East. It was there that Childe Harold gradually emerged to make the poet famous overnight.

* *University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 — Cluj-Napoca, Romania*

What was the Levant like in 1810, at a time when the rest of Europe was kept busy and confused and torn apart by the Napoleonic wars? It was the Ottoman Empire on the decline that had started more than a century earlier at the gates of Vienna, but as the last medieval bastion a remote land of topical Romantic interest: take a few years it was Lord Elgin's "marbles adventure"; give a few years it was "the Turkish gunpowder plot" on the Acropolis, and Tudor Vladimirescu's uprising, and Eteria; but it was also the time of the Holy Alliance *versus* the spread of revolutionary ideas as a last minute positive outcome of Napoleon's drive across the illogical borders of the aging European Empires. Thus, at a time of option, when the Western World was preparing for the great leap ahead — scientific, cultural and political — it was the urge to know more about that world that must have been the incentive behind Byron's desire to undertake his sentimental journey through the Levant — "... The fact is, we are deplorably in want of information on the subject of the Greeks ... the relations of passing travellers are as little to be dependent on as the invectives of angry factors", notes Byron — the researcher of Childe Harold's Pilgrimage. As for the Turks: "it is hazardous to say much on the subject of Turks and Turkey; since it is possible to live amongst them twenty years, without acquiring information, at least from themselves"[2].

So what was Lord Byron doing, while dragging his congenital lameness along the trails of his own choice? Was it a hunt of a glorious sun in orchards with lemons in blossom or was it a pursuit of love and 'loves' at midnight on beaches washed by the greenest and bluest Aegean waters? Or was it the call of recorded hasty experience — no recollection in tranquility —, a vow "to live and write in a brisk, instantly amnesiac present"?[3]

As a poet he had not only merits. He himself pointed out that "no one has done more through negligence to corrupt the language." But he was a great influence: Byron the self-assertive, Byron the satirist and observer, Byron the liberator *did* affect the spirit of nineteenth-century poetry.[4] If one could think of filling in a Romantic Movement application, Byron would be eligible from the start: his poetry is nature as both background and subject-matter; his interest in the remote and unfamiliar lands is one of the telling examples of exotism and orientalism;

---

[1] G. G. Byron, *The Works of Lord Byron*, Complete in One Volume. Published by A. and W. Galignani. Paris 1828, p. 91.

[2] *Ibidem*, pp. 93 and 95.

[3] Peter Conrad, *The Everyman History of English Literature*. J. M. Dent & Sons Ltd, London Melbourne 1985, p. 446.

[4] European nationalism paid the tribute of imitation. Mazzini, the Italian nationalist and revolutionary, proclaimed, 'never did "the eternal spirit of the chainless mind" make a brighter apparition among us'; Mickiewicz, the Polish patriot, followed Byron both in his poetry and in his public image. To dress like Byron, to cut his hair like Byron, was a sign of Romantic rebellion. In Russia, Pushkin; in Germany, Heine; in France, Lemartine; all acknowledged Byron's domination. — From *Byron, a personal appreciation* by professor Malcolm Kelsall in *Byron 1788—1824*, The British Council 1988.

his emphasis on passion and imagination led to the victory of romantic atmosphere over precision of form and let subjectivity dominate his writing in'a quest for self-oblivion'; the egocentric individualist was, at the same time, a champion of radical action and change.

The microcosm of the Levant provided the setting for *Childe Harold's Pilgrimage* (Canto II, 1812); *The Oriental Tales (The Giaour* and *The Bride of Abydos,* 1813); *The Corsair* and *Lara,* 1814; *The Siege of Corinth* and *Parisina,* 1816); and parts of *Don Juan* (1819—1923). In other words it caught his imagination from the beginning to the end of his literary career.

The Levantine setting of the second canto of *Childe Harold* appealed to the taste for Oriental tarvel books and helped introduce the 'Byronic hero' as a man sated with the world, who, disappointed and disillusioned, mysterious and defiant, stained with some sort of crime roams from place to place in an attempt to flee from himself. But Harold is also the observer of past glory that reprezents the "Spirit of Freedom" *(CH,* II, LXXIV) —

> "Fair Greece! sad relic of departed worth
> Immortal, though no more; though fallen, great!"
>
> (*CH,* II, LXXIII)

The rhetorical Oriental narratives of mysterious adventure and tender truthful love are worthy today only for their passages of genuine poetry. They are also poems of social conflict, and pursuit of succes and personal happiness, and, above all, the poems of a fascinating landscape of clear nights by the seashore — the melancholy sea as a salient symbol of liberty and adventure. Byron's contradictory personality transferred to his hero or heroes is impatiently eager to take in the landscape and then simply vanish in order to reappear under the disguise of another name.

Don Juan is different; it was intended to be 'a bank' of experience and wisdom, a brilliant picture of life in many lands, a pseudo-travelogue of "fierce loves and faithless wars" *(DJ,* VII, 8), a repository of his memories of romantic wanderings in the Levant — real and imaginary, but all the same having something to do with England. G. B. Shaw, in his famous letter to Arthur Bingham Walkeley prefixed to *Man and Superman* (1903), dismisses Byron's *Don Juan* as follows:

"...Byron's fragment does not count for much philosophically. Our vagabond libertines are no more interesting from that point of view than the sailor who has a wife in every port; and Byron's hero is, after all, only a vagabond libertine... not a true Don Juan at all; for he is no more an enemy of God than any romantic adventurous sower of wild oats."

But following this harsh criticism G. B. Shaw goes on saying that he himself, had he been in Byron's place at his age might have done as Byron did; because Byron represents one of the instances of "that rare and useful, but unedifying variation, an energetic genius born

without the prejudices or superstitions of his contemporaries. The resultant unscrupulous freedom of thought made Byron a greater poet than Wordsworth[5]." A convincing item of Shavian verbal wit!

And Byron did his best in trying to understand the mentality prevailing in the Levant, even when he had to be "content with little to be acquired" from various less reliable sources —

"Thus in the East they are extremely strict,
And wedlock and a padlock mean the same:
Excepting only when the former's picked,
It ne'er can be replaced in proper frame.
Spoilt, as a pipe of claret is when pricked."

(*DJ*, V, 158)

The details of the siege of Ismail are taken from a French work entitled *Histoire de la Nouvelle Russie*. Some incidents attributed to Don Juan really occurred (we are told to believe) and the description in fairly accurate:

"The fortress is called Ismail and is placed
Upon the Danube's left branch and left bank,
With buildings in the orintal taste,
But still a fortress of the foremost rank

. . . . .

It stands some eighty versts from the high sea
And measures round the toises thousands three."

(*DJ*, VII, 9)

Why would the daring young Westeners choose to fight that far from their native shores and risk anonymous deaths? —

"Then there were foreigners of much renown,
Of various nations and all volunteers,
Not fighting for their country or its crown,
But wishing to be one day brigadiers,
Also to have the sacking of the town
A pleasant thing to young men at their years.
'Mongst them were several Englishmen of pith,
Sixteen called Thomson and nineteen named Smith."

(*DJ*, VII, 18)

They would go to the Levant for fame or money or faith or simply to while away their boredom; or because the Levant — remote and unknown and mysterious and sweet — was just a dream. As it is for the Aga of Licovrisi in Nikos Kazantzakis' *Christ Recrucified* — "Dunia tabir, ruia tabr, aman, aman." / The world is dream, life is dream, aman, aman. /

[5] G. B. Shaw, *Man and Superman*. Archibald Constable & Co Ltd., London 1909, pp. X—XI.

The undisputed bard of the Levant — that world stretching from the shores of the Eastern Mediterranean to those of the Black Sea — will be Panait Istrati about a century later. He will be that because he fully understood the lazy mentality molded by the scorching afternoon sun and the intricate social relatioships of those many lands and creeds. Even Victor Eftimiu in the mid-nineteen-thirties, reffering to Bucharest, could speak of the lazy and enchanting sky of the Danube Plains where people melt in the sun and "life is sweet like a Levantine twilight, where temptations and opportunities to get rich or give it up are equal, where everything is easy-going and both noble effort and hard work are but useless ballast . . ."[6].

So, was self-exiled Lord Byron in the early eighteen-twenties seeking a sweeter exile or was he keeping on the move, as Harold or Don Juan were, just "(to) be saved from the fate of having to be someone"? Peter Conrad insists that "Byron's internationalism is a reflex of this global indifference. . . . (He) enjoys being a tourist (sic!) on an earth he disdains to care for; loving no one, he is, he says, solitary, '& so perfectly a Citizen of the World'." His capacity to adapt to persons and to peoples, to different climes and countries is fact. But he was equally alienated from all the other human creatures he temporarily engaged with and from all the foreign places where he chose to reside[7]. He went to the Levant (for the first time and for the second time) because the Levant was an intellectual no-man's-land — stretching from the ruins of Palmira in Syria all the way to the quicksands of the Danube Delta — where the young & the beautiful & the greedy of the Western World (i.e. the grand-grand-grandsons of the Crusaders) in quest for lofty ideals would be ready to die for the cause of their choice. But the Levant was also an intellectual no-man's-land where the young & the beautiful & the damned of what was to be Europe later in the century could afford to die for a song. Which in the end 'the first alienated radical playboy of the Western World' probably chose to do.

„Un prinț din Levant îndrăgind vînătoarea prin inimă neagră de codru trecea
Croindu-și cu greu prin hățișuri cărarea cînta dintr-un flaut de os și zicea :
— Veniți să vînăm în păduri nepătrunse mistrețul cu colți de argint, fioros
Ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse, copita și blana și ochiul sticlos. . ."

(ȘT. AUG. DOINAȘ)

[6] Victor Eftimiu, *Scrisoare din Paris (Letter from Paris)* in "Dimineața", 17 August 1934, București.
[7] Peter Conrad, *op. cit.*, p. 445.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

MATTHEW ARNOLD AND T. S. ELIOT: ON CULTURE AND SOCIETY

ILEANA GALEA*

ABSTRACT. — Matthew Arnold's and T. S. Eliot's views of the socio-cultural phenomenon are presented in the context of other theories of culture in the 20th century in connection with the specific character of the epochs in which the two authors lived. The article focuses on the definition of culture and on the causes of the development and decline of culture. The explanations and solutions refer to the relationships between the material and the social existence of humanity and to the interaction among the various levels and compartments of culture.

The study of man as a creator of his own existence has been successively the concern of the philosophy of history, sociology and anthropology. But man engaged in the shaping of his life is the creator of *culture* which has raised him above his natural state, giving him the liberty to exert his spiritual and moral powers. The sciences mentioned above are in fact sciences about culture.

The centenary of Matthew Arnold (1822—1888) and that of T. S. Eliot (1888—1965) bring to mind the kind of ideological continuity existing between them as writers concerned with the definition and role of culture in ages which most needed it. Their views might be also relevant for our own contribution to the preservation of humanistic culture in an epoch of unprecedented scientific and technical development. Matthew Arnold and T. S. Eliot examined humanity in the process of elaborating values and standards for its actions and judgements. In comparison with nature, culture has a teleological direction and, as Tudor Vianu states, it is shaped by aims and finalities evolved by society and desired by it: "In the world of mechanical causes which promote the natural process, man introduces aims and these aims make up culture"[1]. Not only in that sense are cultural values conditioned by the social organization but it is society that possesses means for the assimilation and preservation of culture. As it is well known, the means of spreading culture are tradition, family, school, spiritual activity in various fields. So much is culture an expression of the permanent attempt to humanize nature, to complete and elevate it, under the influence of certain environmental and ethnic conditions, that in T. S. Eliot's opinion, it is "the way of life of

---

* *University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 Cluj-Napoca, Romania*

[1] Tudor Vianu, *Opere alese*, vol. 8, *Studii de filosofia culturii*, Minerva, Bucureşti, 1979, p. 350.

a particular people living together in one place", or, in a more general sense, "that which makes life worth living"[2].

In the case of the two writers there is then a similarity of concerns with the anthropological status of man, with the examination of a "sick society" and with the means of its regeneration. Pitirim A. Sorokin believes that it is in times of crisis that meditation on man, society and humanity assumes exceptional importance: „Most of the significant philosophies of history, most of the intelligible interpretations of historical events and most of the important generalizations about sociocultural processes have indeed appeared either in the periods of serious crisis, catastrophe, and transitional disintegration, or immediately before and after such periods"[3].

Thomas Carlyle and John Ruskin attacked Victorianism on the grounds of its exaggerated sense of possessiveness and Mammon-worship while Matthew Arnold also pointed to the narrow-mindedness and ignorance of the middle classes or the Philistines. The "laissez-faire" policy extended from the sphere of trade to a whole mode of existence, to man's moral attitude towards his fellow beings, leading to the general mentality of "doing as one likes". In an age of social and political unrest following the changes brought about by the Industrial Revolution, an age shaken by the movements for electoral and educational rights, Matthew Arnold discerned a general confusion, a lack of central purpose or direction which, he thought, led to an anarchy of spirit. This state could also be traced in the attitude towards the State as a centre of unity for the whole nation: "Our middle class, the great representative of trade and dissent with its maxims of every man for himself in business, every man for himself in religion, dreads a powerful administration that may interfere with it"[4]. It was in such an age that culture was needed to soften the harshness of economic competition, to humanize utilitarians and their egoistic spirit. For Matthew Arnold it was important to introduce order into this chaos, a communication with the high spiritual values of the past and no less with the future. He himself was a wanderer, to quote from his own verses, "between two worlds, one dead / the other powerless to be born". /[5] The connection with the past and projection into the future were important elements of culture for both writers. The idea is part of M. Arnold's definition of culture: "a study of perfection, getting to know the best which has been thought and said in the world, sound learning, criticism and poetry, the ideas of the State, religion, the National Establishment, the University"[6].

---

[2] T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949, p. 26.

[3] Pitirim A. Sorokin, *Modern Historical and Social Philosophies*, Dover Publications, Inc., New York, 1950, p. 4.

[4] Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, in "The Norton Anthology of English Literature", vol. 2, New York, 1979, p. 1427.

[5] Basil Willey, *Nineteen Century Studies*, Cambridge University Press, 1980, p. 253.

[6] *Ibidem*, p. 260.

Oswald Spengler believes that each great culture is based upon a prime symbol which is present in every compartment of it. The symbol of the Western or Faustian Culture is "pure and limitless space". The Faustian space in thus spiritual, detached from the momentary sense-present while the ego is infinite, though introspective. Western culture and man are uniquely "historical", he thinks, with an unlimited projection into the past and future[7].

In his book entitled *Notes Towards the Definition of Culture* (1947) T. S. Eliot defines his epoch in the following way: "We can assert with some confidence that our own period is one of decline; that the standards of culture are lower than they were fifty years ago; and that the evidences of their decline are visible in any department of human activity"[8]. However he did not believe that the direction of decline was irreversible but on the contrary, seeming to entertain the idea of a cyclic development of culture, he showed that after a period that will have no culture, it will "grow again from the soil"[9]. Matthew Arnold found the source of the decline of culture in a too intense preoccupation with material gain and, like T. S. Eliot, he was convinced that true creative activity would follow after an age of "business and fortune making". Charles Van Doren points out that as all theories of cycles show that human race is at the time when they appear in a regression stage of history, they are in fact theories of regress in disguise. But it is also true, he says, that all regress authors hold out some hope for man[10]. However, as culture means "the creation of the society as a whole", or "that which makes it a society"[11] to use T. S. Eliot's formulations, its utmost regress would mean a total stagnation which is hardly imaginable. Most of these theoreticians, Arnold and T. S. Eliot included, refer to the state of arts, ethics and ideology in the respective regress stage, either leaving aside the material condition of humanity, its physical comfort so to say, or considering that such aspects are hostile to culture and achieved through a kind of spiritual decadence. But if civilization is considered to be an aspect of culture, implying the improvement of the external means and conditions of human existence[12], it certainly should be enriched by the spiritual values of life as well. The unity of the two aspects seems to be contained in T. S. Eliot's generic definiton of culture as "the creation of the society as a whole".

Ligeti gave an aesthetic interpretation of history and set forth the law of the three states or of the uniform sequences in the change of art and sociocultural phenomena: the architectural stage (characterized

---

[7] Pitirim A. Sorokin, *op. cit.*, p. 83.

[8] T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 18.

[9] Sorokin states that all the significant philosophies of history of our critical age reject the progressively linear interpretations of historical process and assume either a cyclical, creatively rhythmical escatological or a Messianic form. These interpretations of history are an expression of crisis and anxiety, *op. cit.*, p. 8—9.

[10] Van Doren, *The Idea of Progress*, New York, 1967, p. 119.

[11] T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 35.

[12] Tudor Vianu considers that civilization aims at technical and economic improvements, being a part of culture and not opposed to it.

by vigour, a collective state of mind, order, the awakening of the spiritual Geist), the plastic stage which is a synthesis between the other two sequences and *Materisch* (decline), stamped by individualism, intellectualism, Epicureanism, a carpe diem attitude, disorder, sensual indulgence and terms such as materialistic, skeptical, utilitarian. It is also characterized by commerce, business, machinery and a decline of spiritual Geist[13]. Oswald Spengler sets forth his own theory about the cyclic changes of cultures which pass through the age phases of the individual: they emerge, grow and having fulfilled their destiny, die. Within this life-cycle, the phases of culture are also identified with the seasons of the year, and the last stage (winter or decay) is called by Spengler "civilization". This last phase is characterized by a separation from nature and has social causes because "with the rise of the city the intellect, money and the bourgeoisie take over the leading role"[14]. But speaking about the civilization phase of culture in the 20th century as a specific mode of spiritual extinction, he also relates it to the replacement of the atom by the intra-atomic forces, to the principle of indeterminacy, the theory of relativity, the notions of modern mechanics, etc.

Where do Matthew Arnold and T. S. Eliot come into this general scheme about the cyclic life of cultures? Matthew Arnold's views of culture are closely dependent upon the general social-economic situation of England in the Victorian age. The scientific developments in biology, geology, mathematics, the discovery of electricity and the invention of machines even, seem to be related, because of their immediate practical application, to the avidity of the middle classes for material progress. In addition to that it appears that a too great concentration on material matters leaves no room for meditation, for a return to and assimilation of the great spiritual values of the past. Hence the absence of a sense of historical-cultural continuity. According to M. Arnold the special situation of England was also motivated by some ethnic predispositions such as the predominance of Hebraism (strictness of moral conscience) over Hellenism (intellectual insight, oppenness of mind, an aesthetic understanding of life), the former having been enforced by Puritanism. The psychological configuration of English culture manifested the ascendency of the practical minded spirit over the imaginative one and generally speaking over the movement of ideas. This innate practical sense developed out of proportion during the Victorian age so that Arnold spoke about "the absorbing and brutalizing influence of our passionate material progress"[15]. This inclination of the English people accounted for the specific note of the English Bourgeois Revolution which was carried on in defence of practical and legal aims whereas the French Revolution was a great movement of universal ideas.

For the regeneration of this climate Matthew Arnold set forth his notion of *criticism* meant to create a true intellectual atmosphere without

---

[13] Pitirim A. Sorokin, *op. cit.*, p. 26.

[14] *Ibidem*, p. 103.

[15] Matthew Arnold, *The Function of Criticism at the Present Time*, in "The Norton Anthology of English Literatura", op. cit., p. 1413.

the instrusion of any practical interest, its aim being: "to know the best that is known and thought in the world and in its turn making this known, to create a current of true and fresh ideas"[16].

The regeneration of spiritual life and culture is reflected in the triad "criticism-idea-poetry". The literary masterpiece for instance mirrors the relationship between the inventive power and the critical one, the latter being a condition for creation and subordinated to it. In other words, the artistic work reflects the concurrence of the power of the moment (criticism) with the power of the man (talent).

T. S. Eliot believed that poetry was the best means of expression for the English people while Matthew Arnold regarded it as a "higher criticism of life" closest to the *idea:* "More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us"[17].

To Matthew Arnold's idea about the division of society into separate classes (Barbarians, Philistines, the Populace), T. S. Eliot opposes a more organic conception. He sets forth the idea of the three concentric cultures, organically dependent upon one another: that of the individual, of the group and of the whole society, in which the group does not correspond to a certain social class. Matthew Arnold's view of civilization includes: conduct, intellect and knowledge, beauty, social life and manners. He believed that the middle classes possessed the first quality but were deficient in the others. Starting from the above mentioned points which T. S. Eliot translates as urbanity, civility, learning, philosophy, arts, he shows that they do not exhaust the meanings of culture. Moreover in each epoch there are aspects of culture which man is not aware of. Besides, T. S. Eliot shows that no person can be accomplished in all the points that make up Arnold's concept of culture: "We shall look for culture not in any individual or in any one group of individuals but more and more widely, and we are driven in the end to find it in the pattern of the society as a whole"[18]. The structure of T. S. Eliot's view of culture not only presupposes a great number of levels but it is also dynamic as among the levels which compose it there is a permanent interaction. The moment this process stops, the respective culture begins to stagnate and then to decay. He evolves the notion of national culture which is the resultant of an indefinite number of local cultures which in their turn are composed of smaller local cultures[19]. European culture in its turn exists through the relationships among its cultures on the basis of an uninterrupted history of thought and feeling, behaviour and interchange of arts and ideas. The "unity in diversity" necessary for the permanent renewal of national literature has an inward manifestation and an outward one: literature goes back and learns from its own sources and also receives influences from abroad. It is the com-

[16] *Ibidem*, p. 1414.
[17] *Ibidem*, p. 1444.
[18] T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 21.
[19] *Ibidem*, p. 60.

bination of and interaction among various linguistic elements, T. S. Eliot shows, that have made the English language the most remarkable medium for the poet to play with, giving it richness and a variety of metrical elements: the Germanic foundation, the Scandinavian element, the Norman-French and French influences, the Latin influence and naturally the Celtic one. World culture is an ideal, he thinks, and we can conceive it in terms of relations among cultures which tend to wipe out the separating borders between, say, East and West, Europe and Asia. Matthew Arnold's own notion of *criticism* when it has an outward direction regards Europe as "one great confederation, bound to a joint action and working to a common result and whose members have for their proper outfit a knowledge of Greek, Roman and Eastern antiquity and of one another"[20]. This dynamism is the very essence of the conditions T. S. Eliot establishes for the development of culture: an organic structure (the hereditary transmission of culture within culture), the division into regional subcultures and unity and diversity in religion. The expansion of one culture into several others makes it live on for thousands of years after the dissolution of the sociocultural group that produced it. Pitirim A. Sorokin believes that if we were to subtract from Western civilization that of the Graeco-Roman, Arabic and Jewish worlds, the remainder would be really meagre and incoherent. This also involves a process of integration and readjustment in the relationship between tradition and the individual talent as one cannot exist without the other. The whole process is reflected in T. S. Eliot's historical sense which focuses upon the fusion or synthesis between the timeless and the temporal. It is an awareness of the past existing in the present rather than of its preceding it so that the whole of literature "has a simultaneous existence and composes a simultaneous order"[21].

A general talk about culture follows two directions: an analogic one, universal and rational, based on the assumption that there exists a commun culture of humanity due to a universal ideal and sense of development, and a pluralist view according to which cultures are separated through their originality and according to their system of values in various historical epochs. The analogic conception is generally based on the view that human nature is fundamentally good and that there is a progress, whether cyclic or linear, determined by the dictates of reason[22]. This conception has proved to be stronger that the pluralist one which exalts the harmonious development of the individual rather than that of humanity in general. The two views of culture have come together in Hegel's synthesis according to which history has a unique direction determined by the affirmation of reason whose essence is liberty.

As we have seen, both Matthew Arnold and T. S. Eliot adhered to the analogic view reflected in their concepts about "criticism" and "unity

---

[20] Matthew Arnold, *The Function of Criticism at the Present Time*, op. cit., p. 1422.

[21] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 10—11.

[22] Lionel Trilling, *Beyond Culture*, The Viking Press, New York, 1965, p. 152.

in diversity" respectively. But Matthew Arnold also regarded the Greek and Roman cultures as resources for the regeneration of the modern one. A late classicist, Arnold applied the test of ancient literature to that of his own time, and, as we know, undervalued English comic literature and the work of Geoffrey Chaucer for lack of high seriousness, which Aristotle assigned as one of the great virtues of poetry. In an age wanting in moral grandeur, he thought that the writers must render heroic actions of the past in order to affect "what is permanent in the human soul". The models to be followed include not only ancient Greek writers, but also Dante, Shakespeare, Milton, a fact which reflects both the inward and outward direction of the dynamics for cultural regeneration.

What is the cause of the decline of culture in T. S. Eliot's opinion? We know that he was aware of the fact that as history advances there appears an ever greater specialization of culture. This naturally leads to separation and lack of communication. Under such circumstances the representatives of various cultural branches get isolated from one another and the development in positive sciences and technology might appear to humanists, for instance, alien, even hostile. Decline appears then when there is no longer a communication among the levels of culture or when cultural activities break apart. That is the point at which Oswald Spengler's reaction against modern scientific discoveries could be explained by T. S. Eliot's theory about decline. C. P. Snow's theory about the *Two Cultures* is a statement of the lack of communication between scientists and literary men, kept apart by "a gulf of mutual misunderstanding". In his book entitled *Beyond Culture* (1955) Lionel Trilling shows that: "Perhaps nothing in our culture is so caracteristic as the separateness of the various artistic and intellectual professions. As between, say, poets and painters or musicians and architects, there is very little discourse and perhaps the same thing should be remarked of scientists of different interests"[23].

Does this mean that the progress of knowledge implicitely leads to cultural decline? Culture being an actualization of a creative idea into a concrete historical form, the cultural products are finally placed at the disposal of society as a whole even when their creators feel isolated from one another.

The second half of the 20th century stands out through the great achievements on the basis of the interaction among sciences and of interdisciplinary effort, to the effect that nowadays we do not think that one science can develop without being referred to the others. However man who is engaged in the creation of high existential values materialized in cultural decisions and objects should always have in mind Matthew Arnold's motto of *Culture and Anarchy* (1869): "Estote ergo vos perfecti!", the full perfection of our humanity. Matthew Arnold and T. S. Eliot believe that essential qualities of spirit which such an ideal proclaims are given by the study of literary culture. They also suggest that the spiritual life of humanity is one indivisible whole and exists through the permanent interaction of its innumerable levels.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

ÉCHOS CROCÉENS DANS L'HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE ITALIENNE

HELGA TEPPERBERG*

ABSTRACT. — Crocean Echoes in the Italian Literary Historiography. Without rendering absolute the influence of Croce on the Italian contemporary literary historiography, as some writers do, the author of this paper shows that this influence appears sometimes as adherence to the master's ideas, sometimes as their negation. This fact explains on one hand the existence of some "devoted and ortodox successors" (R. Wellek) and on the other hand the existence of some declared enemies of Croce. But beyond these attitudes that are never so categorical as their authors present them, the idea that Croce's work remains a referential point in the Italian culture of the 20th century imposes itself.

Pour les investigateurs de la culture italienne, l'affirmation que Benedetto Croce a exercé, directement ou indirectement, une influence incontestable sur ses contemporains ainsi que sur ceux qui lui ont succédé est devenue presqu'un un axiome, car, bien que son oeuvre ne manque pas de contraditions, elle n'en demeure pas moins un point de référence dans le paysage culturel de la péninsule, un modèle ou un „antimodèle" pour l'histoire et la critique littéraires. Ainsi, parlant de la critique italienne contemporaine, M. Puppo estime que, dans son évolution, on peut distinguer deux phases: la première (allant du début du siècle jusqu'à la cinquième décennie) caractérisée par la „domination de Croce"; la seconde (celle de nos jours) marquée par „l'ignorance ou le refus de l'oeuvre crocéenne", mais aussi par une mentalité nourrie, parfois indirectement seulement, par l'historisme crocéen[1]. R. Wellek croit lui aussi que dans la tradition italienne on peut identifier des critiques qui ont subi l'influence de Croce et „se sont révoltés contre lui" par la suite, aussi bien que „des successeurs orthodoxes et dévoués" de celui-ci[2].

Dans la première catégorie Wellek range en tête Giovanni Gentile. Ayant commencé par être un collaborateur de Croce, avec qui il fonde en 1903 „La Critica", il deviendra plus trad un de ses opposants. Pour ce qui est du problème controversé de l'histoire littéraire, la première contribution de Gentile date de 1900, quand il publie un compte rendu du travail de Lacombe *Introduction à l'histoire littéraire*. Gentile n'est pas d'accord avec la limitation que Lacombe impose au terme de littérature (elle ne comprendrait que les oeuvres créés dans l'intention de

* *Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie*

[1] Mario Puppo, *La critica letteraria del Novecento. Orientamenti e problemi*, ed. II, Roma, Studium, „Nuova universale Studium", 27, 1985, pp. 8—9.

[2] René Wellek, *La teoria e la critica di Benedetto Croce*, trad. di Maria Serena Sapegno, dans *Letteratura italiana*, sotto la direzione di Alberto Asor Rosa, vol. IV, *L'Interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 391.

„communiquer à autrui une émotion désintéressée") et avec la distinction qu'il fait entre „événements" et „institutions" (les premiers sont uniques et individuels, les autres communs et généraux, tandis que l'individu, en tant qu'événement, représente la somme des institutions précédentes et en provoque d'autres, nouvelles)[3]. La formulation explicite du concept d'histoire littéraire dans la vision de Gentile figure dans une étude de 1909, consacrée à la troisième édition de l'*Esthétique* de Croce: l'histoire de l'art est „l'histoire d'un moment abstrait de l'esprit, et est donc elle-même une possibilité abstraite qui ne peut acquérir un caractère concret qu'en devenant histoire de l'esprit dans sa plénitude esthétique..." et c'est pourquoi toute histoire littéraire ou artistique „est susceptible de s'organiser selon un principe de progrès"[4]. L'idée sera reprise avec des accents de polémique anticrocéenne prononcée dans *La Filosofia dell'arte* (1931): l'art „comme art pur et abstrait" ne saurait „être traité comme matière de la critique ou de l'histoire"; c'est „la forme d'un contenu, c'est le sentiment qui a une existence à soi déterminée comme sujet d'un certain monde; c'est le sentiment d'une personnalité qui, ..., renferme tout en soi. Sans cette détermination provenant du contenu, ..., le sentiment est une unité schématique et morte. Sa vie est dans le rythme, dans le cercle de sa synthèse spirituelle, où il devient un certain sentiment et donc une certaine personnalité (Dante, Pétrarque)... Aussi l'histoire est-elle histoire de la pensée, mais elle peut être envisagée et construite avec un intérêt artistique..., mais demeure la même histoire, l'unique réalité qui existe"[5]. Gentile réalise de la sorte un changement de perspective par rapport à Croce, parce que, pour lui, le sujet de la recherche n'est plus l'art, mais la vie de l'esprit. Bien que sa conception ait eu écho beaucoup plus restreint qui celui que provoqua la conception de Croce, Gentile n'en a pas moins le mérite „d'avoir attiré l'attention sur le motif de l'unité de l'histoire littéraire en canalisant ce genre de recherche vers une vision où l'on puisse parler d'un organisme unitaire en un sens qui ne soit pas purement didactique"[6].

C'est également sur des positions crocéennes que se place au début Alfredo Gargiulo, un des premiers collaborateurs de la revue „La Critica" et auteur du volume *Gabriele D'Annunzio* (1912), conçu dans l'esprit du caractère „monographique" que, selon Croce, devrait avoir toute histoire de la littérature. Plus tard, Gargiulo élaborera néanmoins une théorie propre, des „moyens expressifs", qui admet la catégorie de *genre* rejetée par Croce.

Giuseppe Antonio Borgese peut être considéré crocéen dans *Storia della critica romantica in Italia* (1905), mais, par la suite, il s'en prendra à Croce dans *Il metodo nella storia dell'arte* (1914) et dans le recueil d'essais *Poetica dell'unità* (1934) car pour lui l'art était devenu „la trans-

---

[3] Giovanni Gentile, *Il metodo della storia letteraria*, in *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano, 1920, p. 98, apud Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie*, nuova edizione riveduta, Firenze, Sansoni, 1968, p. 309.

[4] *Ibidem*, p. 310.

[5] *Ibidem*, p. 311.

[6] *Ibidem*, p. 312.

figuration de l'homme et la représentation de Dieu", ce qui l'amenait à le considérer, en totale opposition par rapport à Croce, „sacré, éternel et céleste"[7].

C'est d'„orthodoxes et dévoués" que R. Wellek traite L. Russo, Fr. Flora et M. Fubini, encore que lui-même reconnaisse que chacun à part s'est éloigné à un moment donné des idées du maître, Russo ayant même été „excommunié" par Croce[8]. Tous les trois acceptent cependant le refus de Croce d'une science littéraire évolutive et collective, les *Histoires de la littérature italienne* qu'ils ont créées étant en fait des recueils d'études monographiques, position renforcée aussi par les monographies qu'ils ont écrites: Russo — *G. Verga, N. Machiavelli, Carducci senza retorica;* Flora — *G. D'Annunzio;* Fubini — *Ritratto di Alfieri e altri studi alfieriani, U. Foscolo.*

Luigi Russo demeure fidèle à certaines idées crocéennes même après sa séparation du maître, tel que lui-même le remarque dans *Problemi di metodo critico* (1929): „Mon orientation mentale était nettement vers Croce, mais vers un Croce rattaché à De Sanctis, avec toutes les corrections apportées par le maître d'Irpino". Plus tard aussi il soutiendra l'idée d'une histoire littéraire de type monographique, convaincu que chaque oeuvre d'art est individuelle et autogénétique et exaltant le rôle de la critique[9]. Mais il désapprouve la conception crocéenne et vichienne de l'art comme „forme aurorale de la connaissance" ainsi que la dichotomie poésie/non poésie. Il n'en reste pas moins vrai que, en analysant quelques poésies de Léopardi, il estime que certaines stances devraient être supprimées, étant „dépourvues des poésie", et quand il se rapporte à Dante et à Manzoni il soutient, à l'instar de Croce, l'unité dialectique entre la poésie et la structure tout en considérant que les parties de structures sont engendrées par un *animus* „essentiellement poétique". Dans *Il tramonto del letterato* (1919) il défend l'idée de l'engagement politique de l'artiste („un poeta che appaia privo di politicità è un poeta privo di poesia"), en soulignant toutefois l'idée que la poésie ne doit pas devenir „la domestique de la politique"[10]. Tout le problème de l'histoire littéraire est repris par Russo par l'introduction du terme de *poétique* qui semble remplacer celui de „non poésie" ou celui de „structure", en lui permettant d'établir certaines connexions entre les différentes personnalités artistiques parce que la poétique rattache l'auteur au „goût littéraire de son temps et au destin fraternel des esprits proches et apparentés"[12]. R. Wellek considère que „la poétique n'est qu'un autre terme pour l'histoire littéraire, histoire de goût", conçue comme „une aura historique ou comme „le style et la conscience d'une époque"[12]. Rejetant le détermi-

---

[7] v. R. Wellek, *op. cit.*, p. 392.
[8] v. *Ibidem*, pp. 392—393.
[9] Luigi Russo, *Ritratti e disegni storici*, serie III, *Dall'Alfieri al Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 260; et *idem, La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1942—43, p. 36.
[10] *apud* R. Wellek, *op. cit.*, p. 398.
[11] L. Russo, *La critica ...*, p. 265.
[12] R. Wellek, *op. cit.*, p. 400.

nisme simpliste, Russo adhérera à l'idée de l'étude de la littérature dans un contexte historique, mutation qu'il souligne lui-même quand, dans la préface à *Storia della letteratura italiana*, il affirme être „l'élève de De Sanctis, de Croce et de Gentile"[13].

Francesco Flora évolue en grandes lignes sur des coordonnées crocéennes, mais dès le commencement son goût différera de celui du maître. Sensible au mouvement poétique moderne, qui provoque véritables idiosyncrasies, il fait paraître le volume *Dal romanticismo al futurismo* (1921) où il n'hésite pas à porter des jugements favorables sur Pascoli et D'Annunzio. Dans *Miti della parola* et *Orfismo della parola* (1953), il proclame le pouvoir „magique" de la parole et nie toute finalité extra-exthétique de l'art: le mot est „la perenne verità in cui l'uomo si instituisce" et c'est pourquoi on devrait dire *„loquor ergo cogito, ergo sum"*. Conformément à l'esprit crocéen, il estime que la tâche du critique est de faire la distinction entre „le mot poétique" et „le mensonge ou l'anti-mot" (terme que Flora emploie pour la non poésie)[14]. Son ample ouvrage *Storia della letterature italiana* (1940—42) est considérée par Wellek comme „une sorte de gigantesque anthologie de la poésie italienne" et par Russo „une anthologie de la littérature italienne revécue et construite par un esprit fougueux de philosophe"[15]. La raison en est le grand nombre de pages comprenant des textes illustratifs dont la sélection a été réalisée selon des critères crocéens, quoique, là aussi, percent les différences de goût entre l'émule et son maître (Flora apprécie la poésie baroque que Croce méprise). Cultivant un impressionnisme raffiné et doublé d'une solide formation esthétique, Flora considère la lecture, la manière dont elle est faite, comme décisive pour l'intellection de l'oeuvre d'art. Wellek croit que c'est la raison pour laquelle Flora est moins habile à traiter les prosateurs, parce qu'il lui manque „les instruments nécessaire à la discussion des techniques narratives". C'est toujours Wellek qui fait remarquer que, bien que Flora accepte en théorie l'existence de relations entre l'auteur et son oeuvre, dans la pratique, le commentaire des différentes époques a un caractère de dilettante"[16].

Formé lui aussi dans l'atmosphère crocéenne, Mario Fubini ajoute à l'intérêt pour l'histoire littéraire celui pour la théorie et la critique. Dans *Genesi e storia dei generi letterari* (1948), Fubini, tout comme Croce, rejette la catégorie des genres littéraires en montrant qu'ils ont un caractère purement instrumental. Il accepte également la distinction poésie — non poésie ainci que l'idée de Croce d'une activité esthétique préconceptuelle. A la différence de Croce, Fubini accorde une attention particulière aux études de style et de prosodie et c'est pourquoi il considère que le système linguistique d'un auteur, ses relations avec la tradition ou l'étude des variantes ont une importance particulière pour l'approche de l'oeuvre d'art. Dans *Critica e poesia* (1956), Fubini s'écarte encore plus

---

[13] L. Russo, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1950, p. XI;
[14] *apud* R. Wellek, *op. cit.*, p. 408.
[15] *Ibidem*, p. 409.
[16] *Ibidem*, p. 411.

de Croce, son intérêt se canalisant plutôt vers la „littérature" (Settecento et Parini, par exemple) que vers la „poésie".

Considéré par Puppo comme „le critique le plus original et le plus raffiné parmi les disciples du maître napolitain" et par L. Russo comme „un impressionniste attentif et délicat", Attilio Momigliano est en quelque sorte apparenté à F. Flora en raison de son impressionnisme critique. Ses études, qui s'occupent de presque toutes les grandes personnalités de la littérature italienne (de Dante aux contemporains), peuvent donner l'impression qu'il y applique l'idée crocéenne du „monographisme". Momigliano s'écarte pourtant de Croce quand, dans *Interpretazione della poesia* (étude qui précède *Antologia della letteratura italiana*), il dit se méfier de l'utilité de l'esthétique, en soulignant l'importance de la lecture dans l'édification du jugement critique: „la lecture est le début de la critique; lire signifie sentir, signifie déjà juger"[17]. Le même principe de la lecture comme élément constitutif important de l'acte critique est appliqué par l'auteur aussi dans *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, ce qui fait de Momigliano *„un spectateur de l'histoire"*, l'adepte d'une *„descriptivité littéraire* vaste, patiente et attentive"[18] et un défenseur (à la manière de Croce) de l'idée qu'un critique doit être doué de „goût", c'est-à-dire de ce raffinement intellectuel à même de déceler les véritables valeurs esthétiques.

En parlant de Mario Sansone, L. Russo le considère comme un „imitateur servile" de la thèse crocéenne. En fait, Sansone tente, sans grand succès, il est vrai, de prendre ses distances par rapport à Croce en distinguant l'histoire littéraire de l'histoire de la poésie: la première recouvre l'aire déjà indiquée par Croce, la deuxième est „storia dei poeti e del loro poetare". Les deux histoires ne sont pourtant pas des domaines séparés; elles s'entrepénètrent et se complètent réciproquement, parce que l'histoire de la poésie „ne saurait trouver une place plus appropriée que dans une histoire de la littérature", si l'on admet qu' „un grand acte poétique — après avoir été tiré au clair et décrit du point de vue historique — ne peut pas ne pas être aussi un grand événement littéraire qui crée un certain goût et offre à la littérature une série de thèmes, d'indications et de modifications de style"[19]. Embrassant l'idée de l'existence d'une succession, historiquement encadrable, dans le domaine de la création littéraire, aussi, et s'efforçant de démontrer qu'elle existe implicitement aussi dans la conception de Croce, Sansone fera paraître *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*.

Elève de L. Russo, Walter Binni adopte de ce dernier l'idée de *poétique* conçue comme une „conscience que le poète a de sa propre nature artistique"; la poétique représente la base sur laquelle on peut construire une histoire littéraire conçue comme „histoire des rapports et des liens dans le cadre desquels la tension d'une époque devient, quand elle le

[17] v. M. Puppo, *op. cit.*, p. 33; et L. Russo, *La critica* ..., cit., p. 512, p. 513.

[18] L. Russo, *op. cit.*, p. 516, p. 518.

[19] Mario Sansone, *La critica letteraria*, dans *Interpretazioni crociane*, Bari, Adriatico, 1965, p. 80.

devient, valeur" et pas seulement comme „la représentation du caractère esthétique des différentes époques et de leurs différentes valeurs"[20]. Sa formation crocéenne est présente dans la plupart de ses études substantielles, qui embrassent le phénomène littéraire italien de Dante jusqu'à la littérature contemporaine et comportent aussi certains aspects à caractère théorique (*La poetica del decadentismo* — 1936 et *Poetica, critica e storia letteraria* — 1963).

Sans pouvoir être inclus dans une véritable descendance crocéenne, de nombreux représentants de l'historiographie littéraire italienne se définissent par opposition au maître napolitain.

Cesare De Lollis a essayé de réaliser une conciliation entre Carducci et Croce en soutenant que la personnalité poétique n'est pas une individualité isolée mais „le couronnement et l'innovation du flux technico-formel et culturel de l'histoire littéraire"[21].

Giovanni Alfredo Cesareo soutient la supériorité de l'art sur les autres manifestations de l'esprit, mais, tout comme Gentile, il considère que l'esprit existe implicitement ou explicitement dans n'importe quelle activité.

Alfredo Gargiulo opérera un déplacement des valeurs esthétiques du plan crocéen-desanctisien du rapport contenu-forme à celui du rapport style-technique[22]. Il évitera néanmoins le formalisme pur en affirmant que les données formelles sont des moyens expressifs et non un jeu abstrait de mots et de rythmes.

Toute l'orientation impressionniste (représentée sur le sol italien par Emilio Cecchi, Renato Serra, Giuseppe De Robertis) s'arrête à la première des trois phases qu'avait préconisées Croce dans le développement de la critique et estime que l'investigateur du phénomène littéraire enregistre les émotions que la lecture d'une page éveille en lui et les expose par la suite avec raffinement et un poignant esprit d'observation, raison pour laquelle L. Russo appelait l'impressionnisme „l'art oratoire du goût".

Il y a d'autres cas aussi où l'histoire de la littérature est conçue en termes de polémique anticrocéenne, même si elle n'atteint pas la véhémence que cette orientation enregistrera durant l'aprèsguerre, étant même, quelquefois, à peine saisissable (Getto). Ainsi, Domenico Petrini rejette le préjugé crocéen que l'histoire de la littérature ne saurait être réalisée que par des monographies. Pour Petrini, en parfait accord avec les vues de Carducci, l'histoire de la littérature se maintient dans les limites „de la république des lettres" pour se développer ensuite au long des siècles sans subir directement l'influence des faits sociaux et politiques. Manifestant une attitude intolérante envers les solutions philosophiques et métaphysiques dans ce domaine, Petrini a été, tel que le fait remarquer A. Simonini, „parmi les premiers à avoir soutenu que plus que les esthé-

---

[20] Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, pp. 30—31.

[21] M. Puppo, *op. cit.*, p. 126.

[22] v. Augusto Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 116.

tiques comptent les poétiques"[23]. Giorgio Barberi Squarrotti conçoit l'histoire de la littérature comme une approche du langage en sa double manifestation — engagement historique et engagement poétique — et croit que par la recherche linguistique on peut dépasser le concept d'histoire littéraire réalisée par une suite de monographies et reposant sur la distinction poésie — non poésie. En nuançant certaines idées de Croce, Giovanni Getto envisage l'histoire de la littérature comme l'histoire d'une „civilisation littérature", où devra être fixée „une zone capable de justifier comme le plus proche milieu de culture l'activité esthétique dont l'histoire sera tracée... à la lumière de l'unique catégorie du beau et dans une évolution rigoureusement monographique, conformément à la conception crocéenne"[24].

Conférer un caractère absolu, tel que le fait Puppo, à l'influence exercée par Croce (manifestée par l'adhésion ou la négation, fussent-elles totales ou partielles) sur l'histoire et la critique littéraires italiennes de notre siècle ne nous semble pas acceptable. Il est hors de doute que, dans le cas de nombre de personnalités de ces dernières décennies, on peut parler de conceptions qui se sont formées en conflit avec la pensée de Croce[25], mais inclure dans l'aire de la présente recherche des noms tels que Pareyson, Brandi ou ceux de sémioticiens ou de représentants de l'historiographie marxiste équivaut à nos yeux à une tentative de transformer le crocéanisme en un concept beaucoup trop élastique, qui perdrait ainsi sa spécificité. Cependant, en citant Renato Serra („Il est sûr... que lui — Croce, nn. H. T. — a été grand pour nous tous: son oeuvre a dominé de très haut la pensée de cette génération; nul n'a été capable de s'élever au-dessus d'elle ni à s'y soustraire totalement"[26]), on saisit pourquoi s'impose l'idée que, quiconque s'est occupé ou s'occupera de l'étude de l'historiographie littéraire italienne de ce siècle, a dû et devra nécessairement se rapporter à Benedetto Croce.

---

[23] *Ibidem*, p. 127.

[24] *apud* M. Puppo, *op. cit.*, pp. 146—147.

[25] cf. Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, trad. de Mihai B. Constantin, București, Univers, 1985, Introducere, p. 6.

[26] Renato Serra, *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monier, 1958, p .351.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

«ROMANESCA SILVA RERUM»

KAZIMIERZ JURCZAK*

ABSTRACT. — «Romanesca silva rerum». This study is an investigation of the "literary" status of the language in contemporary Romanian literature in the works of D. R. Popescu, G. Bălăiţă, I. Iovan and M. Nedelciu. It shows the way in which the literarity of these works manifests itself in an expression leading to metaliterature, allowing a theorization of the literary discourse as experiment and intertextual undertaking.

Creaţia romanescă care recurge la „expunerea heterogenităţii materialului şi la tematizarea principiilor de organizare a acestuia"[1] se refuză, în principiu, unei analize întreprinse prin prisma relaţiilor între principalele instanţe narative (narator, personaj, autor). Caracterul plurivoc al discursului narativ, folosirea mai multor niveluri de naraţiune (naraţiunea de gradul doi, trei), indicii metatextuali, invazia documentarului în structuri romaneşti — toate acestea, subminînd privilegiile naratorului (în diversele lui ipostaze), îndreaptă atenţia noastră mai degrabă spre studierea modului de funcţionalizare a elementelor neliterare (paraliterare) într-o structură romanescă şi spre analiza întrebuinţării specifice a conceptelor şi a formelor literare tradiţionale într-un text de tip nou. Cadrul general al exegezei noastre rămîne, însă, în continuare, cel al discursului narativ. În acest sens, modificarea perspectivei metodologice inseamnă doar adaptarea ei la specificul formulei romaneşti de *silva rerum*.

Noua formulă de roman de-abia începe să-şi facă simţită prezenţa în proza românească contemporană, fiind mai degrabă o tendinţă decît un fenomen artistic. De aceea, în cazul romanelor lui Dumitru Radu Popescu (ciclul *Viaţa şi opera lui Tiron B.)*, George Bălăiţă *(Lumea in două zile)*, Mircea Nedelciu *(Zmeura de cîmpie)* şi Ion Iovan *(Comisia specială)*, propuse de noi spre analiză, preferăm să vorbim despre o posibilă amprentă a unei poetici noi a textului pe care acestea o poartă într-un mod mai mult sau mai puţin accentuat. Dezvăluirea unei astfel de amprente nu poate constitui, evident, o premisă taxonomică suficientă; ea permite, in schimb surprinderea unor locuri comune în romanele analizate (fiecare dintre ele reprezentînd o modalitate distinctă de text prozastic) şi, în acest sens, ne îndreptăţeşte să vorbim despre o tendinţă estetică.

Varianta contemporană a textelor de tip *silva rerum*, din punctul de vedere al evoluţiei modalităţilor literare, se deosebeşte prin statutul ei „de tranziţie". Analiza principalelor aspecte compoziţionale vine să

* *Universitatea din Cracovia, lector de limba polonă la Universitatea din Bucureşti, 7 Bucureşti, România*

[1] R. Nycz, *Sylwy wspolozesne. Problem konstrukcii tekstu*, Wroclaw, 1984, p. 8.

înlăture, credem noi, orice îndoială referitoare la caracterul ei literar. Textele în discuţie nu se pretind clasice prin structura lor compoziţională (linearitatea acţiunii romaneşti, respectarea principiului cauză-efect, compoziţia închisă etc.). Ele păstrează totuşi, cu siguranţă, caracterul unui discurs coerent şi nu depăşesc limitele creaţiei literare (cadrul literaturii) pentru a deveni o formă nouă sau pentru a se contopi cu modalităţile unei „scriituri" de tip autobiografico-documentar. „Critica" limbajului literar întreprinsă în aceste texte recurge la mijloace prin excelenţă literare, intensificînd doar unele dintre proprietăţile literaturii sau extrapolîndu-le într-un alt plan lingvistic. Această „critică" este îndreptată în trei direcţii: spre sistemul literaturii, spre criteriile actului artistic şi spre conceptul de autor (creator al unor valori originale).

Cea mai evidentă este prima dintre direcţii: „critica" literaturii aduce, în primul rînd, punerea în discuţie a obişnuitelor opoziţii dintre diversele registre de limbaj folosite de literatură. În această ordine de idei, de o importanţă deosebită este eclipsarea diferenţierii între limbaj şi metalimbaj, înţeleasă într-un sens dublu: ca relativizare a opoziţiei limbaj curent/limbaj literar şi a opoziţiei literatură/meta-limbaj al criticii literare. Tocmai această ambiguitate generează caracterul metaliterar al formulei romaneşti *silva rerum* şi duce, în consecinţă, la subordonarea structurii compoziţionale a operei (compusă din mai multe straturi) faţă de planul fundamental al textului, şi anume faţă de nivelul la care se produce un enunţ semantic determinat de situaţia lectură-producere.

Gama tehnicilor metaliterare folosită în practica scriitoricească este largă şi cuprinde atît aluziile la operele altor scriitori (intrate deja în patrimoniul literaturii naţionale sau al literaturii universale), citatele sau comentariile la aceste texte, cît şi diferitele moduri de referire la creaţia proprie a autorului (autocitate, autocomentarii etc.). Aluziile (uneori foarte discrete şi greu de descifrat) la tradiţia literară, pe de o parte, şi discursul autorului referitor la propriul „atelier de creaţie", pe de alta, ar constitui în acest caz doi poli ai demersului metaliterar.

Dintre romancierii amintiţi mai înainte, George Bălăiţă *(Lumea în două zile)* şi Dumitru Radu Popescu *(Viaţa şi opera lui Tiron B.)* înclină mai ales spre varianta metaliterară bazată pe aluzii, citate şi comentarii, referindu-se la tradiţia literară; ei renunţă, în schimb, la autocomentariu şi la observaţii de ordin „tehnic". Ion Iovan *(Comisia specială)* şi Mircea Nedelciu *(Zmeura de cîmpie)* la rîndul lor, se folosesc de ambele modalităţi ale tehnicii metaliterare (cea, să zicem, aloliterară şi cea autotematică).

Lumea în două zile conţine referinţe livreşti, face aluzii la scriitori şi la personaje celebre, citează titluri de opere literare, evocă tablouri, comentează filme. Se vorbeşte despre Bacovia şi despre Marin Sorescu precum şi despre Alain Robbe-Grillet în ipostaza de cineast. E pomenit Oblomov, dar mai ales sînt pomenite multe personaje gogoliene (Kovaliov, Cicikov, Poprişcin). Romanul lui George Bălăiţă poate fi, de altfel, considerat drept o parodie (modalitate metaliterară) a creaţiei gogoliene. Pe lîngă trimiterile exacte la opere sau la personaje literare există aici şi simple aluzii, unele adînc îngropate în text (cum ar fi la *Orbirea* de

Elias Canetti, la *Crimă și pedeapsă* de Feodor Dostoievski, la *Mozart și Salieri* de Alexandr Pușkin)[2]. Încărcătura aloliterară a romanului este deci considerabilă; se poate vorbi, de-a dreptul, de un adevărat și nedisimulat dialog intertextual.

> „Ia să vedem, extraordinar, Robert de Souza, 'La Mystique esthétique et le vrai Romantisme', Emile Bernard, 'Esquisse d'un programme néo-classique', formidabil, dar ascultați domnilor, (vocea lui devine gravă, patetică):
> 'Le froid savant poursuit la lueur qu'il devine
> Imperceptible, au bout d'un âpre et long sentier
> Moi, je brûle de boire à la source divine
> La clarté dont le vrai se revêt tout entier',
> da, domnilor, Sully Prudhomme, nu știu dacă ați auzit."
>
> (*Lumea în două zile*, ed. a II-a, p. 190)

> „De curînd am citit o noua oară 'Însemnările unui nebun', de Gogol. Da, acum știu, singurul care nu era nebun dintre ei era sărmanul Axenti Ivanovici Poprișcin, consilier titular. Singurul om de încredere din tot departamentul, ce spun, din tot ministerul."

Deși în partea lui diegetică propriu-zisă ciclul romanesc al lui Dumitru Radu Popescu, *Viața și opera lui Tiron B.* rămîne dominat de problematica istoriei (perioada celui de-al doilea război mondial și cea postbelică), el nu este lipsit de trimiteri aloliterare. Așa-zisele postfețe la ambele volume ale ciclului (un interviu cu autorul fictiv al romanelor, Tiron B., și un studiu critic al acestuia despre balada *Miorița*) conțin comentarii la o bogată tradiție literară circumscrisă între creația populară și operele unor Shakespeare sau Montaigne. Aspectul metaliterar al acestor fragmente este subliniat de delimitarea lor compozițională:

> „Se spune că Făt-Frumos se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace și in liniște cu soția lui și cumnatele sale, se bucura de frumusețea florilor și de dulceața și curățenia aerului, ca un fericit. Să reținem: ca un fericit!"
>
> (*Iepurele șchiop*, p. 573)

> „Voiam să ajung și aici, nu înainte însă de a-mi arăta încîntarea față de cei ce s-au aplecat să descifreze mitologia noastră, în cazul discutat, față de Șăineanu [. . .] Față de Constantin Noica, ce consideră țara zînelor drept locul unde începe timpul, locul creațiunii înseși, față de minunatul studiu al Ruxandrei Niculescu, dedicat basmelor noastre [. . .]".
>
> (*Ibid*, p. 587)

---

[2] v. V. Cristea, *Creație, parodie și polemică în 'Lumea în două zile'*, „Ateneu", nr. 2, 1984.

„Dar, ca să nu ne ascundem după deget, vom spune că bunăoară poetului Blaga i s-a pus în circă atîta neştiinţă şi necunoaştere a poporului român încît, încît... De ce adică să desluşească el în doine un 'orizont cu totul particular'? Şi de ce a considerat el satul drept 'păstrătorul matricei noastre stilistice' [...]"

(*Podul de gheaţă*, p. 545)

„Uite, domnul Shakespeare a săvîrşit o serie de greşeli... de inadvertenţe de limbaj! Într-o piesă cu subiect antic, bunăoară, 'Pericles', vorbeşte despre creştinism, despre biserici, clopotniţe; paraclisieri! O să-l iertăm, evident."

(*Ibid*, p. 606)

Dintre diferitele tehnici referenţiale (nu neapărat cu caracter literar), Mircea Nedelciu şi Ion Iovan folosesc cu preferinţă citatul. Am putea chiar constata că această modalitate de expresie, fiind totodată şi un important nucleu compoziţional, stă la baza discursului narativ al celor două romane. În ambele cazuri intervine, însă, schimbarea opticii autorului, a direcţiei de referire. Interesul romancierilor este îndreptat nu spre literatură (sau mai bine zis nu numai spre literatură), ci cu precădere spre patrimoniul culturii universale (istorie, artă etc.), şi, în consecinţă, nu spre limbajul literar, ci spre diferite registre ale limbajului paraliterar şi neliterar. Astfel, se impune concluzia că *romanesca silva rerum*, alături de tehnica polifoniei vocilor (răspîndită în modelul „clasic" de roman şi considerată drept modernă) operează şi cu cea a plurilingvismului, punînd în aplicare, într-un mod oarecum neaşteptat şi abil, conceptul lui Mihail Bahtin[3]. Rezultatul acestui demers specific de heterogenizare a discursului romanesc este, în cazurile discutate, introducerea enunţului în spaţiul vorbirii şi situarea lui *alături* de alte tipuri de enunţ.

Fiind atras mai mult de particularităţile limbajului neliterar (cel al textelor ştiinţifice şi publicistice, în primul rînd), Mircea Nedelciu nu se referă decît rar la domeniul literaturii. Cele cîteva citate sau aluzii literare, prezentate în textul romanului, se pierd mai degrabă în polifonia limbajelor folosite. Într-un mod asemănător procedează şi Ion Iovan în *Comisia specială*. Nu poate trece însă neobservat faptul că alături de fragmentele din „Codică ţivilă" a lui Scarlat Calimach Voevod şi cele din culegerea normelor de protecţia muncii, înserate în structura discursului romanesc, există în această parte şi o serie de citate, cuprinse în „rezumatul" fiecărui capitol şi îndeplinind rolul unui laitmotiv, care, deşi anonime (caracterul lor de citat este semnalat doar de punerea în ghilimele), pot fi identificate ca aparţinînd lui Albert Camus *(La peste)*. Un indiciu, în această direcţie, îl poate constitui şi un motto al romanului,

[3] V. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie de roman*, cap. „Du discours romanesque", Paris, 1978, p. 120 ş.a.

luat tot din opera camusiană. Astfel, datorită unui dialog intertextual abil sugerat, cartea lui Ion Iovan poate trece drept o parodie a romanului *La peste* (a prozei camusiene, în general?).

„Cînd va fi umbră rece peste toate
Şi duhurile bune au să vie,
O poezie albă peste noapte
Cerneala cărnii tale va să scrie.[1]

Aplauze. Fata subţirică şi tunsă scurt aplaudă şi ea versurile colegei din Tîrgu Jiu. [. . .]

1. Versurile aparţin într-adevăr unei tinere poete din Tg. Jiu pe care am ascultat-o cu ocazia unui cenaclu, [. . .] (n.a.)."

(*Zmeura de cîmpie*, p. 153)

„Spontaneitatea acestui enunţ-testament ne duce cu gîndul înapoi spre momentul care a generat, prin îndepărtarea de contextul real şi rescriere continuă de generaţii, metafora nunţii mirifice din Mioriţa.

(Mihai Pop în „Cuvînt înainte" la *Antologie de folclor din judeţul Maramureş*, Baia Mare, 1980, vol. I *Poezia*, p. 17)"

(*Ibid*, p. 204)

„Curînd nu vor mai fi decît nebuni între zidurile noastre, zise Rieux."

(*Comisia specială*, p. 122)

„Şi astfel, eşuaţi la jumătatea drumului între aceste prăpăstii şi aceste vîrfuri mai mult pluteau decît trăiau . . ."

(*Ibid*, p. 184)

„Această cronică se apropie de sfîrşit. E timpul ca doctorul Bernard Rieux să declare că este autorul ei. Dar înainte de a povesti ultimele evenimente, el ar vrea cel puţin să-şi justifice intervenţia şi să facă să se înţeleagă de ce a ţinut el să adopte tonul martorului obiectiv."

(*Ibid*, p. 252)

Textele discutate constituie, dintr-un anumit punct de vedere, exemplul unei reflecţii asupra literaturii care, tematizată sau implicată prin structura compoziţională a operei, se leagă de problematica conştiinţei literare. Egalizarea în drepturi, în cadrul unei opere, a modalităţilor literare de expresie şi a diferitelor tipuri de enunţ uzual sau paraliterar

impune să fie respinsă concepţia unei literaturi înţelese ca un corp de texte delimitabil datorită unor trăsături specifice sau datorită respectării unui ansamblu de norme şi reguli. În schimb, ea propune ca *literaritatea* să fie receptată drept un aspect[4] sau un punct de vedere, propriu oricăror producţii de texte şi actualizat de fiecare dată în actul de lectură. Din această perspectivă, literatura pare a fi o instituţie care vine să dezvăluie literaritatea unui text; literaritate înţeleasă ca o valoare relativă, determinată istoric şi cultural.

Fiecare din textele analizate aduce în discuţie, într-un mod sau altul, problema statutului de autor şi, implicit, a originalităţii operei literare. George Bălăiţă recurge în *Lumea în două zile* la un procedeu cunoscut: cel al recunoaşterii dreptului autorului de a se folosi de textele altora („[. . .] am terminat de citit ultimul caiet al lui Viziru"; *Ibid,* p. 400). Totodată, romanul conţine şi parodia acestei tehnici[5] (planul cărţii este expus de cîinele Argus iubitei sale, căţeaua Eromanga: Argus scrie un poem, Mondo Cane, în două părţi — Domestica şi Infernalia; Paşaliu este informat despre unele evenimente de căţeluşa Eromanga etc.). Aceluiaşi scop (un joc de convenţii) îi serveşte şi introducerea în structura romanului a „fişelor de lucru la jurnal", a textelor care nu aparţin autorului şi n-au nici o legătură directă cu planul ficţiunii literare. Dumitru Radu Popescu, în ciclul său romanesc, împinge acest joc de artificii la limită: îşi reneagă statutul de autor al cărţii. Aşa cum observă Mircea Iorgulescu, „cu *Iepurele şchiop* se face o încercare de destabilizare a însăşi creaţiei; nuvelele-capitole aparţin unui creator fictiv, denumit Tiron B., ins cu o biografie abia achitată: pentru a fi cît mai încăpătoare"[6]. Rezultatul folosirii unor astfel de convenţii (care se transformă în pseudoconvenţii), este, în ambele cazuri, „naraţiunea autarhică"[7] pentru care faptul de a-i aparţine unui autor concret îşi pierde din însemnătate.

Heterogenitatea, de altă natură, ce caracterizează romanele lui Ion Iovan şi Mircea Nedelciu (estomparea graniţelor între spaţiul autonom al literaturii şi alte genuri de scriere) subminînd valabilitatea categoriei de inovaţie ca un important criteriu într-o operă de artă, nu vine decît să accentueze acuitatea problemei originalităţii şi a autenticităţii textului literar. Amîndoi romancierii, prin reflecţii de ordin autotematic, îşi recunosc identitatea de autori ai celor două cărţi, dar totodată, prin trimiteri la sursele bibliografice de care s-au folosit, nu ascund că opera lor este una de creaţie de tip specific, unde ideile lor proprii se învecinează cu valori ce aparţin invenţiei altora, deci neoriginale.

> „Nu vom dezvălui deci misterul pînă la capăt,
> [. . .] Dacă, totuşi, pînă aici ceva e neclar,
> vă rog să nu-mi pretindeţi să vă dau adresa
> de acasă şi, chiar dacă o aflaţi pe o altă cale,

---

[4] S. Dąbrowski, *Literatura i literackość. Zatadnienia, spory, wnioski,* Kraków, 1977.

[5] P. Georgescu, *Apologia poetului,* în „România literară", 18 august 1977.

[6] M. Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul,* Bucureşti, 1982, p. 179.

[7] R. G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor,* Bucureşti, 1983, p. 163.

vă mai rog să nu-mi scrieți întrebîndu-mă de una sau alta. Lămuririle suplimentare n-au făcut nicidecînd fericirea cititorului."

(*Zmeura de cîmpie*, p. 24)

„Intr-o zi au adus un prizonier. În timp ce oamenii patrulei îl înconjuraseră pe general pentru a-i povesti peripețiile acțiunii lor, un ofițer se apropie de Neamț, îl înjură și chiar îl amenință băgîndu-i pumnul sub nas. [...]"

('Les carnets de guerre de Louis Barthes, tonnelier [1914—1918]' — Maspero, 79 — trad. M. N.)

(*Ibid*, p. 162)

„Autorul ține să mărturisească de la început că orice asemănare cu realitatea e tardivă, deci totul e discutabil să devină de aici înainte literatură, numai literatură. De altfel, consideră aceasta ca o primă regulă pentru romanul pe care intenționează să-l scrie. [...]"

(*Comisia specială*, p. 15)

„bibliografie

Norme de protecția muncii pentru activitățile specifice de gospodărie comunală și industrie locală, [...]. Editura Tehnică, Tirajul 20.000+100. Hîrtie pentru tipar înalt tip B. de 63 g/m². Apărut 1968."

Semnificativ, în aceeași ordine de idei, este artificiul literar la care recurge Ion Iovan, plasînd titlul propriului roman în bibliografia cărții, alături de celelalte texte amintite. Lăsînd deoparte aspectul lui autoironic, acest demers vine să introducă discursul romanesc în spațiul vorbirii, conferindu-i un caracter autentic și anonim totodată.

Aceeași tendință spre indefinit și anonim se poate observa, în cazul formulei de *silva rerum*, în planul genologic.[8] Interesul pentru formele simple și tendința de a construi enunțul pe baza unui/unor fragment(e) ce constituie un echivalent literar al formei simple (autentice și anonime în același timp), punînd la îndoială valabilitatea diferențierilor de gen, duce, în consecință, spre anonimatul speciei; cu alte cuvinte, spre situația în care un text integral capătă statutul unui fragment și preia principalele trăsături ale acestuia. Rolul principal în atribuirea sensului unui text îl joacă acum contextul și nu sistemul de norme și reguli. Julio Cortázar spunea despre acest fenomen „Nu mai există romane și nici

[8] v. R. Nycz, *Wspólczesne sylwy wobec literackości*, în „Studia o narracji", Wroclaw, 1982, p. 85.

poeme; sînt situații care există și-și găsesc soluționarea în categorii respective de limbaj."[9]

Caracterul cvasianonim al textelor românești discutate rămîne într-o legătură strînsă cu poetica fragmentului, proprie creației de tip *silva rerum*. Romanele lui George Bălăiță, Dumitru-Radu Popescu, Mircea Nedelciu și Ion Iovan reprezintă, în principiu, două modalități de realizare a acestei poetici. Astfel în *Lumea în două zile*, în *Viața și opera lui Tiron B.*, dar și în *Zmeura de cîmpie* poetica fragmentului se realizează la nivelul structurării discursului narativ, în timp ce în *Comisia specială* aceasta are loc la nivelul enunțului semantic.

În romanele lui George Bălăiță, preeminența narațiunii asupra faptelor narate se impune cu evidență. Dispare linearitatea, în sensul clasic, a narațiunii, majoritatea întîmplărilor fiind povestite *post factum* de mai mulți naratori necreditabili[10]; motivarea realistă a celor povestite cedează loc unei motivări ironico-fantastice (de exemplu corespondența canină); obișnuitele raporturi de ordin logic între diferite secvențe ale discursului narativ își pierd din însemnătate în favoarea celor cu caracter ambiguu, indefinit. În totalitate, stilul prozei lui George Bălăiță stă astfel sub semnul „indefinitului, al începutului perpetuu, al aparenței."[11] Inserția, în structura discursului romanesc, a unor fragmente din presă, considerate drept fișe de lucru la jurnalul romanului, rupînd continuitatea (și așa firavă) a diegezei, nu vine decît să întărească caracterul fragmentar al construcției românești.

„Sînt un caraghios că nu-l înțeleg pe colonel
și sînt de trei ori caraghios, își va spune
peste ani Antipa, că nu înțeleg de ce vărul
Feliciei, Nicolae, nu înțelege o iotă din ce-i
spun eu despre tinerețea noastră, el un mucos
de șaisprezece ani
liniștea, răceala, distincția cu care colonelul
spunea: misiunea a fost îndeplinită."

(*Ibid*, p. 7)
(*Lumea în două zile*, p. 142)

„[...] Poplicola unul dintre ei, generație de învățători și preoți și pentru toți luîndu-se nume din
Plutarh și Tacit, după tradiția Rîmului, răspîndindu-se prin sate și răspîndind lumina, cum a spus

(*Ibid*, p. 353)

primul învățător Grozea din care s-au ivit apoi
ceilalți învățători și popi răi și buni cum i-a
lăsat Dumnezeu
trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă
locuind în casele școlilor și în casele parohiale,

[9] J. Cortázár, *Situation de la novela*, citām după *Ameryka Lecińska w swojej literaturse*, vol. II, Kraków, 1972, p. 23 (t.n.).
[10] W. C. Booth, *Retorica romanului*, București, 1976, cap. „Tipuri de narațiune".
[11] R. G. Țeposu, *op. cit.*, p. 159.

adăugînd acestor case odăi și acareturi, adunîndu-se
întreaga familie o dată pe an [...]
[...] Dar asta mai tîrziu
trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă
Dar Poplicola era abia în anul trei și vorbea despre un medicinist, coleg cu sora lui Valeria, de la ea știu povestea [...]

(*Ibid*, p. 348)

„Nu-mi pasă mie de șmecherul tău, spuse paznicul.
Dă sticla aia, spuse femeia
Ninge-n ea, spuse paznicul.
[...]
Ce tot vorbește ea de vînt? se întreba Antipa. În stînga lui, fierbințela godinului încins, în dreapta frigul ferestrei. Felicia torcea în somn, păianjenul meditează, șoarecele se strecoară în adîncul pîinii [...]
trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă
Mă urmărești Marta? cuvintele aveau un sens, tot ce ascultasem pînă atunci părea confuz. Întrebarea lui Guțu cădea ca un sîmbure, în jurul ei se instaura ordinea [...]

(*Ibid*, p. 151)

„Fișă de lucru (din Jurnalul romanului)
Sporul de producție s-a realizat prin creșterea productivității muncii.
Acționînd pentru realizarea cincinalului înainte de termen, colectivul de minieri, ingineri și tehnicieni de la exploatarea minieră Săsar raportează cu mîndrie că în dimineața zilei de 9 august și-a realizat planul de producție pe 8 luni. [...]"

(*Ibid*, p. 240)

În *Viața și opera lui Tiron B.*, poetica fragmentului este realizată prin relativizarea canoanelor tradiționalului discurs narativ. În locul unei singure diegeze, stînd la baza discursului romanesc, textul conține o serie de capitole-nuvele ce pot fi citite și independent, una de cealaltă, legătura dintre ele fiind mai adesea de ordin strict formal; locul unui narator cu statutul strict precizat îl ocupă un lung șir de naratori care aduc mereu o altă perspectivă, o interpretare nouă, dar și fapte noi, rămase pînă atunci enigmatice. Conceptul de narator devine relativ, precum și cel al autorului (cartea „aparține" unui fictiv Tiron B.), problema principală fiind a ambiției romancierului de a cuprinde lumea în totalitatea ei. „Totalitatea"[12] demersului romanesc duce la înmulțirea modalităților de abordare a subiectului și la gruparea lor în ansambluri virtuale, de ordin heterogen, cu sau fără relații directe între ele, care, în esență, reprezintă același fenomen, fiind variante ale unui discurs universal.

---

[12] Termenul de „totalitate" este folosit de M. Iorgulescu; *op. cit.*, p. 178.

„*Privindu-se*

Totul era ca după o beție cu vin prost, cu poșircă ieftină, ca după un somn pe o rogojină, sau pe podea, căzut din pat, în propriile tale borîturi, livid, verde, fără putere în oase, o umbră de om, o părere, o durere care se tîra într-o burtă întoarsă pe dos de greață, o amețeală vîjîind în tîmplele albite dintr-o dată, ca ninse..."

(*Iepurele șchiop*, p. 121)

„*Ostrovul luminos*

Coelius Antipater este și el printre acei oameni luminați care au dorit să alcătuiască o cronică a romanilor, folosind, spre deosebire de alții, discursuri fictive ale personajelor, povestiri miraculoase, fie influențat de greci, spun savanții istorici, fie datorită unei considerații speciale de care se bucurau în acea vreme superstițiile, semnele divine, visele, vrăjile. [...]"

(*Ibid*, p. 275)

„***Rozina***

Pe muntele Păstravu, brazii își poartă hermina de omăt. Și Rozina doarme lîngă el. Unu ianuarie, sîmbătă, Sfîntul Vasile (Anul nou): M.S. Regele Mihai semnează un înalt ordin de zi către armată, cu prilejul anului 1943. În ordinul de zi către armată, mareșalul I. Antonescu, conducătorul statului, se spune: „Cel dintîi gînd pe care trebuie să-l îndrepte neamul românesc în acest ceas este spre ostașii de departe care luptă și-și jerfesc viața pentru viața noastră. Lor le datorăm totul.""

(*Ibid*, p. 493)

„*Teoria formei umane*

„Pe spate, picioarele ridicate în unghi de patruzeci și cinci de grade, în unghi de patruzeci și cinci de grade! — Și: forfecarea! Profesoara poartă o verighetă albă! [...]

(*Podul de gheață*, p. 77)

„*Carul cu fîn*

Piața de aur de lîngă Teatrul Național era doldora de mustăcioși în blugi, sub umbrele, ronțăind guma „lux" cu o mare ardoare, ca pe șoarec, [...], un dramaturg nul și chel ieșea din minuscula sa mașină, burduhos și puțind a cerneală, [...]".

(*Ibid*, p. 305)

„În loc de postfață,
Părerile lui Tiron B. despre 'Miorița' și despre... coșulețul de nuiele al călugărului franciscan Lorenzo."

(*Ibid*, p. 544)

Mircea Nedelciu, în *Zmeura de cîmpie*, propune un text literar în care heterogenitatea tematică este realizată, în plan compozițional, cu ajutorul a două tehnici narative. Pe de o parte, autorul recurge la o serie de convenții de gen, caracterizîndu-se printr-o factură deschisă și „încăpătoare" din punct de vedere tematic, precum scrisoarea, jurnalul, memoriile, eseul sau foiletonul. Totodată, alături de aceste modalități literare sau paraliterare și pentru a spori verosimilitatea discursului romanesc, prozatorul introduce diferite tipuri de texte cu caracter uzual-documentar care servesc descrierii exacte a unor fragmente ale realității. Astfel, apar: declarații, inventare, explicații de dicționar ale unor noțiuni, procese-verbale etc. Convențiile acestea, motivînd la nivel compozițional heterogenitatea textului, constituie totodată indicii parțiali de coerență în lectura romanului.

„(ARAC) Stimate domnule profesor, locul în care mă aflu la ora cînd vă scriu aceste rînduri mă îndreptățește să constat cu propriile-mi simțuri inegalabila frumusețe pe care o capătă un obiect lipsit, la origine, de orice calități estetice, [...]."

(*Zmeura de cîmpie*, p. 11)

„(NODURI ȘI NĂVOADE — dintr-un alt caiet al lui Grințu)
Este o cameră sau un birou de stat-major sau un adăpost subteran. [...]"

(*Ibid*, p. 170)

„după-amiază a venit un sublocotenent medic și ne-a făcut inoculări.
toată noaptea n-am putut să dorm de durere, iar dimineața, pă 12 aprilie,
s-a făcut inventarul la efectele ce s-au primit asupra omului. [...]"

(Jurnalul caporalului G. P., zis Bobocică; *ibid*, p. 223)

„Declarație. Subsemnații Sumanariu Costache, Pelin D. Costache, Guguluș Gheorghe, Baciu Aurel declarăm următoarele: în ziua de 19 11 1975 elevul Pascarul Mihai ne-a amenințat cînd a luat valiza de la dormitor, neanjurat, că ne arată el pe noi. Rugăm să se ea măsuri pentru potolirea elevului în cauză.
data 20 11 1975".

(*Ibid*, p. 60)

„LOCUȚIUNE = Grup de cuvinte cu înțeles unitar, care se comportă din punct de vedere gramatical ca o singură parte de vorbire. (DEX, p. 506)"

(*Ibid*, p. 152)

„1. Sfinta Mănăstire „Izvorul Tămăduirii" zidită. prin anul 1300. [. . .]
2. Stărița veche
3. Catedrala nouă
4. Clopotnița-poartă
5. Muzeul Mănăstirii
6. Atelierul de luminări și croitorie [. . .]
7. Arhondalicile — casa pt. oaspeți
[. . .]

(*Ibid*, p. 134)

„Carnet de regie: Spandau — penitenciar din Berlin cu o capacitate de 600 de locuri plasat în responsabilitatea Aliaților. Zid înconjurător de mai mulți kilometri, cinci turnuri de control, gard electric cuplat la tensiune de 4000 de volți. [. . .]"

(*Ibid*, p. 222)

Romanele analizate, aparținînd lui George Bălăiță, Dumitru Radu Popescu și Mircea Nedelciu, fiecare în specificul lor, par să tindă spre concepția unei „narațiuni enciclopedice"[13] ca modalitate a textului de tip *silva rerum*. Principiul heterogenității determină aici nu numai aspectul tematic al prozei, ci și planul ei stilistic, transformînd aceste cărți în niște enciclopedii ale stilurilor: de la cel colocvial, prin diferite stiluri de specialitate ale enunțurilor, pînă la cele mai căutate forme de expresie literară. Același fenomen se petrece și la nivelul tehnicilor narative, dînd naștere unei prezentări enciclopedice a modalităților de discurs precum: discursul diegetic, diferite variante ale tehnicilor romanești, pînă la narațiuni de factură lirică sau dramatică. Din punct de vedere genologic, romanele discutate constituie adevărate antologii de convenții, unde întîlnim atît formele simple și diferite modalități ale textelor cu caracter uzual sau documentar, cît și genurile *sensu stricto* literare însoțite adeseori de diverse variante ale enunțului metaliterar. „Narațiunea enciclopedică" vine, astfel să confere un caracter coerent varietății genologice proprii textelor de tip *silva rerum*. În structura narativă a acestor texte, funcția de coeziune este îndeplinită, într-un mod limitat, de subiectul enunțului jucînd rolul unui destinatar-intermediar în transmiterea mesajului lingvistic, ca martor al întîmplătorilor relatate, înregistrator al unui discurs aparținînd altcuiva, cititor al textelor altora, sau ca scriitor care dezvăluie posibilitățile literaturii generatoare de text.

Romanul lui Ion Iovan, *Comisie specială*, constituie, din mai multe puncte de vedere, un caz specific și totodată aproape exemplar al realizării poeticii fragmentului și al tendinței spre anonimat, proprii formulei de *romanesca silva rerum*. Concepută sub forma unei suite de denunțuri, prin numeroși indici metatextuali precum: titluri aluzive de capitole, o serie de citate cu caracter de laitmotiv, prezentarea bibliografiei romanului, „rezumatele" capitolelor plasate înaintea acestora etc., cartea sugerează explicit codul ironic al textului și poate fi considerată

---

[13] v. E. Mendelson, *Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon*, în "Modern Language Notes", 1976, nr. 6; *apud* R. Nycz, *op cit.*, p. 83.

drept parodia unor scrieri literare (*La peste* de Albert Camus) cît și a celor dinafara literaturii (texte cu caracter juridico-administrativ).

„partea a doua • după-amiaza unui taur • viața la țară • pericol pentru securitatea căruțelor • indignarea unui grup de cetățeni • măsuri pentru depistarea taurilor clandestini • reforma învățămîntului • lovitura mortală cu cizma • ce brumă de ajutor dau părinții • despre copii și originea lor • §51. Fieștecare naștere se numește o spiță. O linie este un șir de persoane, care se trag dintr-o trupină, și este sau dreaptă sau lăturalnică. Cea dintîi, ce se zice dreaptă, cuprinde numai acele persoane, ce una pe alta au născut; [...] 'Aceste fapte vor părea unora cu totul firești, iar altora, dimpotrivă, neverosimile. Dar, la urma urmei, un cronicar nu putea să țină seama de aceste contradicții'."

fragment din „rezumatul" unui capitol; *ibid.*, pp. 19—20)

„Taurul trebuie să doarmă 8 din 24, el se introduce odihnit, degajat de orice preocupări care i-ar putea sustrage atenția de la operațiuni. În hală se va păstra temperatura optimă; pentru schimbarea volumului de aer se vor folosi consecutiv ventilatoare și exhaustoare; dacă totuși apar accese de tuse în timpul cît montează, din cauza producerii curenților reci, i se va da să inspire vapori de alcool. Se intră numai cu echipamentul aprobat: (...)"

(*Ibid.*, p. 34)

Personajele din *Comisia specială* sînt niște „ființe de hîrtie". Existența lor se manifestă doar la nivelul expresiei verbale, iar autoprezentarea se face prin intermediul unor declarații, procese-verbale și denunțuri „scrise" de ele. Identificarea lor în afara cadrului verbal este imposibilă, deoarece diversitatea vocilor romanești nu este integrată aici printr-un *cronotop* precizat al lumii înfățișate și nici printr-o perspectivă omogenă a naratorului, ci prin prezența lor în spațiul sincronic al vorbirii, unde caracterul concret al personajelor nu mai are importanță. Din perspectiva unui discurs universal, enunțul individual își pierde autonomia, căpătînd statutul unui exemplu. Adoptat de subiectul discursului narativ, principiul comunicării prin intermediul „cuvintelor altora" ne permite să precizăm rolul lui ca cel al unui „non-eu" prezent în orice *re-citare* a diverselor modalități de enunț. Păstrîndu-și caracterul anonim, la nivelul discursului narativ, autorul se lasă astfel identificat doar ca emițător al enunțului literar (datorită indicilor metatextuali și ai unui anumit mod de construcție a textului).

„Din acest punct de vedere, examinînd-o pe Rain Veta Polixenia, constatăm următoarele: locatara a suferit un traumatism cranio-cerebral, urmînd tratamente ambulatorii cu diagnosticul encefalo-

patie traumatică, cu sincope de pierderea cunoștinței, echivalențe motorii frecvente, comportament epileptic, [...].
Mai adăugăm că anul trecut a devenit liberă o cameră, prin piecarea unor veri și verișoare pentru reintregire. [...]
Iar exact deasupra sălii tronului, la etaj, se distrează surorile Lupu, scoase recent, prin pensionare, din învățămîntul ajutător. Ele au un anturaj foarte urît, cu care practică jocul pocher, [...]
Numitul a fost observat urcînd pe o seară dintr-un camion cu doi cai albi oprit în stradă ajutat fiind de cetățeanul Biju și alți cîțiva localnici neidentificați [...]

(*Ibid.*, pp. 150—151)

Astfel, dintr-un anumit punct de vedere, romanul lui Ion Iovan poate fi considerat drept un experiment literar împins la limită, în care tradiționalele concepte de autor, narator și personaj își perd din importanță; locul unui discurs romanesc îl ocupă enunțul literar heterogen, ca o construcție virtuală, iar sensurile acestuia trebuie căutate atît în spațiul literaturii cît și în afara lui.

Textele discutate în acest studiu nu reprezintă singurele exemple ale formulei romanești de *silva rerum* din proza românească de azi. Elementele unei poetici intertextuale (heterogene și de-constructive) a romanului pot fi găsite și în operele altor scriitori cum ar fi, bunăoară, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu sau Paul Georgescu. Aceasta, credem noi, ne dă dreptul să vorbim despre o nouă posibilă tendință în evoluția romanului românesc de azi; tendință care, de fapt, înseamnă o încercare de „a ieși din literatură" prin literatură. „A scrie în cadrul concepției de *silva rerum* a literaturii — observă cercetătorul polonez Ryszard Nycz — înseamnă a căuta de-abia propriile principii de integrare, a crea o personalitate proprie cu trăsături distincte [...]; aceasta înseamnă, de asemenea, a proba în mod critic convențiile limbajului [...]; în sfîrșit — înseamnă a elabora o formă „neîncheiată" de enunț, susceptibilă unei reinterpretări și unei transformări continue, fiind deci, mai degrabă, o matrice generatoare de alte texte decît o operă încheiată. Așadar, aceasta înseamnă *a se scrie pe sine, a scrie prin, a scrie pentru*"[14].

---

[14] R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław, 1984, p. 147.

LIBRI

Gianni Vattimo, **La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne,** Traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil, coll. „L'ordre philosophique", 1987, 188 pp.

L'étude de Gianni Vattimo (professeur de philosophie théorique à la Faculté des Lettres de Turin, traducteur de Heidegger et de Gadamer en italien, auteur, entre autres, de *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Torino, 1963 et de *Al di là del soggetto*, Milano, 1981, directeur du volume collectif, *Il pensiero debole*, Milano, 1983) se laisse malaisément circonscrire en termes d'herméneutique, bien qu'elle procède apparemment du désir explicite de réinterprétatation des textes nietzchéen et heideggérien comme fondement et prémonition de la pensée post-moderne*. A moins qu'on ne cite à l'appui la tentative de Ricoeur *(Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986) de faire interférer, précisément, critique et herméneutique, certes point dans un „super-système" qui les engloberait, mais à partir de la présupposition qu'il „peut être demandé à chacune de reconnaître l'autre, non pas comme une position étrangère et purement adverse, mais comme élevant à sa façon une revendication légitime" (*o.c.:* 362) et que l'on puisse dès lors parler d'une „herméneutique critique" dont l'enjeu serait „la tâche même de la réflexion philosophique de mettre à l'abri des oppositions trompeuses l'intérêt pour la réinterprétation des héritages culturels reçus du passé et l'intérêt pour les projections futuristes d'une humanité libérée" *(ibidem:* 377). Car si ferme qu'elle paraisse en surface, si attentive au pas-à-pas de l'idée, approximant le sens d'une manière concentrique — grâce à une lecture qui insiste et joue sur la polysémie —, si précise et ponctuelle dans ses exégèses, la démarche de Vattimo trahit cette même distorsion que supposait pour lui l'inférence d'une continuité Nietzsche-Heidegger.

Le projet du livre, thématisé dès l'introduction, pose la mise au clair du rapport entre les conclusions de la réflexion poursuivie par les deux grands philosophes allemands et les discours tenus plus récemment sur la fin de l'époque moderne et sur la post-modernité, et avance que l'une de ses constantes est „l'ouverture à une conception non métaphysique de la vérité, interprétée moins à partir du modèle positiviste du savoir scientifique qu'à partir de l'expérience de l'art et du modèle rhétorique puisque l'on peut dire que, selon toute probabilité, l'expérience post-moderne (...) de la vérité est d'ordre esthétique et rhétorique" (Vattimo 1987: 18). Si tel est le modèle qui régit la démonstration de Vattimo, celle-ci n'oublie pas de reprendre à son compte aussi bien les acceptions du concept de modernité que les tribulations récentes du préfixe *post*, à partir de la notion de post-histoire, forgée par Gehlen, et à travers ses implications en termes de „fin", de „sens catastrophique". Vattimo refuse de faire sienne cette vision apocalyptique et rencontre par là, dans l'effort de concevoir le post-modernisme comme une chance offerte à l'humain et non „un enfer négateur" de celui-ci, son compatriote, Franco Ferrarotti *(La storia e il quotidiano*, Roma-Bari, Laterza, 1986): „Non è la fine del mondo. Non è il blocco della storia. È semplicemente un mondo diverso che viene, faticosamente, alla luce" *(o.c.:* 73). Que pour le premier, à la suite d'une diversification et d'une intensification des nouveaux moyens de communication „tout tend à s'écraser sur le plan de la contemporanéité et de la simultanéité, produisant ainsi une déshistorisation de l'expérience" (Vattimo 1987:16) ou que, pour le second, la société doive être repensée, comme globalité synchronique où „il quotidiano chiede al diritto di esistenza storica" (Fer-

* La graphie hésitante du mot, transcrit tantôt *post-modernisme* ou *postmodernisme*, dans les commentaires actuels, distanciant donc ou, au contraire, faisant fusionner préfixe et nom, en dit long sur le labilité du concept.

rarotti 1986:73), atteste un consensus quant à l'avènement d'une modernité autre *(post — ou tardive)* et celui-ci devient particulièrement sensible dans le repositionnement de la notion de vérité comme expérience, „horizon et fond sur lesquels, discrètement, nous nous déplaçons" (Vattimo 1987:19) ou „Emerge qui la questione delle due verità: la verità come precisione quantitativemente misurata e la verità come certezza interne e dominio dell'esperienza" (Ferrarotti 1986:189).

Plus incitante que les gloses sur la crise de l'humanisme — qui dans le sens radical qu'elle prend dans la perspective post-moderne (Musil, Lacan, Lyotard) semble se résoudre dans „une cure d'amaigrissement du sujet" — la réflexion sur la destinée de l'art retient l'attention et dévoile points forts et points faibles du système. Au delà de la réactualisation du concept hégélien de la mort de l'art, d'une discussion serrée autour de la spécificité des revendications avant-gardistes et néo-avant-gardistes (un même „éclatement de l'esthétique hors de ses frontières traditionnelles" et, conséquemment, „la négation des lieux" qui lui sont assignés, mais aussi „l'impact de la technologie" transformant alors l'utopie d'une réintégration de l'esthétique à l'existence en une réalité de la généralisation de celle-ci dans une ère de la reproductibilité) et du constat de „l'esthétisation comme extension des mass-media" (lieu (d'organisation d'un sens et d'un langage commun), se dessine pour Vattimo l'impasse, voire la mort / le déclin de l'esthétique philosophique. Ce sens „destinal" n'est dès lors surmontable que dans la mesure où investissant l'oeuvre d'art comme „mise en oeuvre de la vérité" (Heidegger), on accepte que „dans l'oeuvre se reconnaît et s'intensifie l'appartenance à un monde historique" (Vattimo 1987:65) de même que „s'inscrit le vieillessement (la temporalité) comme un événement positif, s'insérant activement dans la détermination de nouvelles possibilités de sens" (*ibidem:* 67). Et l'auteur de conclure: „C'est dans cette perspective que l'esthétique peut assumer sa tâche d'esthétique philosophique: si, dans les différents phénomènes où l'on a voulu voir la mort de l'art, elle sait accueillir l'annonce d'une époque de l'être où (...) la pensée s'ouvre aussi à l'accueil du sens pas seulement négatif et déjectif que l'expérience de l'esthétique / *esteticità* / a pris à l'époque de la reproductibilité et de la culture de masse" (*ibidem:* 68). C'est dans la même lignée que s'inscrivent les commentaires autour du *Bris de la Parole poétique* („les poètes fondent ce qui demeure, mais moins comme «ce qui dure» que «ce qui reste»: trace, mémoire, monument", *ibidem:* 79) et *Ornement monument*. Pour que *La structure des révolutions artistiques* reprenne le questionnement ardu sur le „modèle esthétique" de l'historicité, rappelant le débat kuhnien (*La structure des révolutions scientifiques*, 1962) et soulignant „la centralité du champ esthétique (expérience esthétique, art et phénomènes connexes) pour la modernité" (Vattimo 1987:100). Resurgit ici, forcément, l'idée d'un contrepoint moderne/post-moderne, d'une définition qui reconnaît dans „le processus de sécularisation et d'affirmation de la valeur du nouveau" (*ibidem:* 106) / „la dissolution de la valeur du nouveau" (*ibidem:* 111) le sens de cette opposition, conjointement à la mise en évidence de la place emblématique et anticipative de l'art, à même d'offrir cette „direction positive et pas purement dissolutive, du mouvement de la *post-histoire* de Gehlen, sans aucune nostalgie pour des «déclins» de type spenglérien" (*ibidem:* 112).

C'est à déceler, au niveau d'une nouvelle manière de penser, une ouverture et une valeur, que s'attache la dernière partie du livre, non sans difficultés ni contradictions. Pour autant, l'intérêt du parcours ne se relâche point, moins peut-être dans l'effort d'obéir à un paradigme donné que dans celui de construire, à travers ou, parfois, contre, sa propre vision.

RODICA BACONSKY

Earl R. Mac Cormac, **A Cognitive Theory of Metaphor,** Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985, X + 254 p.

Metaphor is one of the basic figures in language. Its presence is so pervasive that a grammar or linguistic theory which cannot account for it is too li-

mited to be useful, as Mac Cormac asserts in his study. With a view to overcoming such a limitation and to developing "the first unified cognitive theory of metaphor" (p, ix), he proposes a formal interdisciplinary approach that combines philosophy, psychology, linguistics and computer science, and leans heavily on examples selected from literature (especially poetry) and sciences (e.g. "Quarks are coloured"). The nature of metaphor is discussed, classifications are suggested and the chances of some prevailing theories of metaphor are analyzed: the *tension theory* — which accounts for metaphor on the basis of the emotional tension generated by the justaposition of anomalous referents; the *controversion theory* — according to which metaphors produce falsity or contradiction; and the *deviance theory* — which holds that metaphor deviates from a normative grammar. It is argued that they fail, since they reserve for metaphor the status of a marginal category. An alternative "conceptual theory of semantic anomaly" is proposed, according to which the difference between metaphor and nonmetaphor rests on the conceptual recognition of the semantic anomaly of metaphor and its interpretation as meaningful.

Of major concern in the author's approach is the question of the *literal* and the *metaphorical, with* far reaching consequences in the domains of linguistics and the philosophy of language. Mac Cormac contends, after a careful critical examination of a prevailing conception in the field — that of George Lakoff and Mark Johnson, who assert the metaphorical nature of natural language (see, e.g., *Metaphors We Live By*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980) —, that the literal exists. Since the grounding of the literal is central in the volume — it provides the point of reference from which one can discern language that is figurative —, it will be rewarding to list some of the arguments in favour of this move. The proponents of the claim that natural language is metophorical base their contention on the observation that natural language is full of (dead) metophors (e. g., the leg of the table, a head of cabbage), and view the literal as disguised metaphors. Mac Cormac's stand is that while a literal description of the physical world is not possible given the fact that any description involves cognitive mediation, not all language is metaphorical, but only a theory of metaphor is, since it is undergirded by a basic metaphor: "the world is conceptual (expressed in linguistic and imagistic concepts)" (p. 64). He builds his theory of the literal on Lakoff and Johnson's notion of *emergent concepts* (produced by "direct" physical experience — e.g., the spatial concepts), on Eleanor Rosch's *prototypical categories* (see "Linguistic relativity", *Human Communication*, A. Silverstein, ed., New York: Halsted Press, 1974) (categories defined by family resemblance rather than by formal membership in sets — e.g., "bird" is better categorized by o robin than a turkey) and on Brent Berlin and Paul Kay's work on the colour vocabularies of various languages *(Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley: Univ. of California Press, 1969), the last two being also invoked for the rejection of the *theory of linguistic relativity*. Such categories serve as anchor points of language into the physical world: on them metaphorical categorization is based. But even these primary categories appear to be metaphorical (e. g., the notion of direct emergence, underlain by the emergence metaphor) since they are mediated by culturally transmitted forms, and Mac Cormac is faced with the impossiblity to define the literal as immediate, direct representation through the categories of language of the categories of the physical world. Now he views the literal as the use of "the ordinary words in their dictionary senses to describe objects and situations that are publicly perceptible" (p. 73). But does this criterion of successful handling of the world through language offer firm theoretical grounds for the literal and for the rejection of linguistic relativity? If the conceptual categories involved (e.g., spatial and motion terms) cannot escape contextual and cultural determinations (Mac Cormac cites evidence by Lakoff and Johnson that the Hausas project differently the front — back orientation than we do: in their language, *in back of can* have the value of *in front of!)*, if, as Searle argues in *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, the literal meaning of a sentence presupposes a set of preintentional background, the

grounding of the literal and the rejection of linguistic relativity stay confronted with difficulties requiring further theoretical clarifications.

In order to circumvent the relativity of scientific knowledge in general and of his own theory of metaphor or of the literal in particular, Mac Cormac establishes *basic metaphors* at the foundation of theories and disciplines (e.g., the computational metaphor — "the brain is a computer" —; the cybernetic metaphor — "Humans are machines"). Thereby theories themselves can be viewed as metaphorical, and the cognitive force of metaphor appears in its true light: changes in scientific understanding are accompanied by changes in basic metaphors ("The world is a mechanism" — Newtonian theory; "The world is mathematical" — theory of relativity).

The fuzzy set approach yields an inclusive view of the investigated phenomenon, areas often excluded by other approaches and marginal cases are embraced by the theory, clear-cut distinctions are avoided (e.g., the line between the literal and the metaphorical is not clear-cut, there is a continuum between the opposing terms and a dynamics of language: *diaphors* — suggestive metaphors — become *epiphors* — expressive metaphors —, the last turn into new categories of ordinary language; the notion of *metaphorical truth* is postulated by changing the notion of truth from an absolute either/or entity into one involving degrees of truth).

The same nonexclussiveness characterizes the analysis of the *meaning of metaphor*, of which three aspects are listed: (1) the *communicative* or *denotative meaning* — including cognitive and emotional referents, as well as speech act aspects and the pragmatic context; (2) the *significance of metaphor* or *reference without denotation* — how the metaphors refer to themselves as signs, how they function as *icons*, how they produce a symbolic expression of feeling; and (3) the *cognitive meaning* — the ability of metaphor to suggest new hypothetical knowledge, the way in which metaphors may change our knowledge of facts. The iconic meaning of metaphor, in the treatment of which Ricoeur's conception of metaphorical, nondescriptive reference is echoed (see *The Rule of Metaphor*, Toronto; Univ. of Toronto Press, 1977), enables Mac Cormac to deal with the question of poetic meaning and its relation to communicative meaning. The conclusion is that the two meanings cannot be completely separated and that literature cannot be separated from life. The categories of meaning listed above represent a gain for the theory of meaning, and the reinstatement of Ricoeur's metaphorical reference ought to be considered seminal for poetics in furnishing it with a useful notion in the study of the relation of the literary work to the physical world.

Metaphor as a speech act is also discussed, but here the author seems to adopt a less rigorous stand. There are reasons to accept *asserting analogies* and *suggesting new meanings* as illocutionary forces of metaphor, but the treating of the production of an emotion or of the perplexing of the hearer now as illocutionary, now as perlocutionary aspects (they are perlocutionary) encourages a confusion between the two. It is also correct to stress the perlocutionary effects of metaphor as the aspect that contributes most to meaning.

Mac Cormac's book is the result of a remarkable effort to integrate and reconcile elements from divergent trends, to correct errors, to propose a rational and enduring model for metaphor. The move is cautious, balanced, clean and rigorous; the ambition to synthesize, to offer a unified theory, and to put the problematics of metaphor into a forceful perspective is great.

ŞTEFAN OLTEAN

Jelle Koopmans, Paul Verhuyck, **Ulenspiegel de sa vie de ses oeuvres.** Antwerpen/Rotterdam. Uitgeverij C. de Vries — Brouwers B.V.B.A., 1988, 327 p.

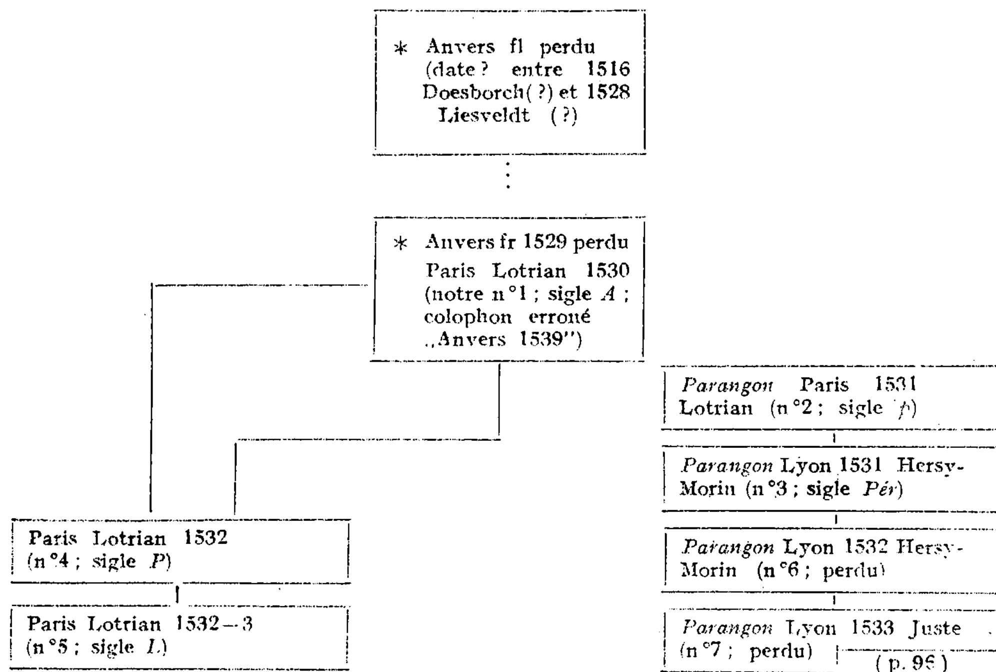
Les auteurs néerlandais J. Koopmans et P. Verhuyck, spécialistes de la littérature dite populaire du moyen âge tardif et des survivances littéraires médiévales au XVIe siècle (J. Koopmans a encore donné des éditions de sermons joyeux — Genève 1984 et 1988, et avec Verhuyck, une étude sur Villon-Nemo-Ulespiègle — Amsterdam, 1987; P. Ver-

huyck a donné une étude sur le théâtre populaire en Europe au XVIe siècle — à paraître) présentent la première édition critique de l'*Ulespiègle* français imprimé à Paris vers 1530.

Les recherches approfondies portées sur les diverses traditions (allemande, flamande, française), appuyées sur une bibliographie impressionnante, leur a fait découvrir e.a. que le plus ancien imprimé français n'est pas celui que l'on avait envisagé jusqu'à maintenant et que la langue, trop incorrecte pour un auteur/traducteur français, gardant trop de flandricismes, indique incontestablement un auteur hennuyer. Les auteurs établissent une table de concordances et un répertoire de l'*Ulespiègle* français, ce qui leur permet (même en l'absence des exemplaires perdus ou introuvables) de dresser un stemma hypothétique, mais fort vraisemblable, de l'*Ulespiègle* français qui conduit nécessairement à la discussion des divers imprimeurs de l'*Ulespiègle* français (titres, lettrines, bois): les éditions parisiennes, les éditions du *Parangon des Nouvelles*, la „tradition anversoise", pour aboutir à la conclusion: „Vers 1530 Alain Lotrian a imprimé (peut-être pour Jean Longis?) une traduction française de l'*Ulespiègle*. Cette traduction est basée sur une édition perdue imprimée à Anvers en 1529, peut-être en flamand, mais plus vraisemblablement en français."

Un an plus tard le même imprimeur compile, sans doute pour des raisons commerciales, une anthologie de nouvelles qui proviennent des différentes traductions qu'il avait dans son fonds. Entre-temps il a fait copier les bons bois „espiègles" dont il s'est servi (dans son *Ulespiègle* de 1530, dans les *Abus du Monde* de Gringore, dans le *Sermon joyeux des Maux de Mariage*...). Ces bons bois, sans bords architectoniques (cf. l'édition flamande Jan III van Ghelen, Anvers 1580), Lotrian a dû les faire transporter chez un autre imprimeur. Lequel?

En 1532 il donne sa première édition avec les nouveaux bois avec les bords architectoniques (cf. l'édition Michiel Hillen van Hoochstraten, Anvers 1525—46), cette édition, où les bords architectoniques sont chaque fois plus grands que les illustrations elles-mêmes, suit le texte de 1530 (= „1539"), avec des corrections basées sur l'édition anversoise



(p. 96)

de *1529. Pour sa troisième édition intégrale (1532—33), Lotrian se base uniquement sur le texte de 1532; seulement" il commet quelques omissions importantes et il francise çà et là le texte." (p. 95) Un micro stemma du plus ancien *Ulespiègle* français est dressé. (Voin schéma, p. 93).

L'auteur de l'*Ulespiègle* français reste inconnu, mais l étude scientifique et détaillée de sa langue (localisation dans le Hainaut, suivant des formes spécifiques, des constructions typiques de ce dialecte ou généralement wallonnes, des calques du néerlandais, des particularités syntaxiques) permet de le localiser approximativement, et doublement, à la frontière linguistique et dans le Hainaut, et d'assumer qu'il n'est „visiblement pas un des grands écrivains hennuyers ou flamands célèbres".

Quelques aspects littéraires de l'*Ulespiègle* français viennent renforcer l'hypothèse de Koopmans-Verhuyck. L'édition du texte est accompagnée de notes textuelles et d'un choix de variantes, d'un glossaire très utile, d'un index des noms propres. Après la bibliographie, un appendice contenant des fragments d'éditions tardives (XVIe, XVIIe, XVIIIe) éclaire davantage le texte.

Cette étude philologique de grand intérêt pour la littérature française du XVIe siècle, dévoilant l'évolution des mentalités (les nombreuses rééditions), présentée dans son contexte européen, avec beaucoup d'illustrations et un style approprié au sujet est vraiment une première à signaler.

VOICHIȚA SASU

D. Popovici, **Studii literare**, V, **Poezia lui M. Eminescu**, I. Em. Petrescu édit., Cluj-Napoca, Dacia, 1988, 270 p.

Le cinquième volume des *Studii literare* de D. Popovici remet en circulation, dans des conditions éditoriales supérieures à celles qu'a pu assurer Editura Tineretului en 1969, un des ouvrages fondamentaux de l'ancien professeur de littérature roumaine de l'Université de Cluj. A l'origine un cours universitaire que D. Popovici a donné de 1947 à 1948 et fait litographier en 1948, le présent ouvrage est un de ces livres dont le temps reconfirme l'actualité, loin de la diminuer; outre sa documentation, impeccable à l'époque où il a été écrit, mais susceptible à présent de révisions et d'amplifications, l'ouvrage comporte des points de vue interprétatifs, une méthode et une vision globale toujours vivantes de l'auteur étudié.

Avec une solide formation d'historien de la littérature, D. Popovici réussit à fournir dans ce livre une contribution critique que l'on peut considérer comme exemplaire, bien que jugée comme pas tout à fait satisfaisante par son auteur, qui envisageait d'en restructurer la matière selon un nouveau schéma et avec d'autres développements, ce dont témoigne la note manuscrite reproduite par l'éditeur. Comme ce projet n'a pu être mis en application, l'ouvrage a conservé sa forme initiale et comprend une présentation des problèmes essentiels que soulève la poésie d'Eminescu. Les chapitres évoluent d'une approche privilégiant les aspects historico-littéraires (biographie humaine et intellectuelle, contexte poétique national et européen où prend place l'oeuvre d'Eminescu, chronologie des principales poésies illustrant ses débuts) à une approche thématique et rhétorico-stylistique. Le fait que la méthode utilisée manque d'unité se justifie dans ce cas par le type de textes abordés, se montrant même bénéfique si l'on pense qu'un cours universitaire doit fournir aux étudiants non seulement des informations toutes faites et investies de l'autorité du magister mais aussi des modèles pour une approche différente, en fonction des particularités de l'objet étudié, ainsi qu'une ouverture sur la réflexion et la recherche personnelles. Les diverses fonctions, didactiques au sens noble du terme, que l'ouvrage de D. Popovici se proposait de remplir quatre décennies plus tôt, il les remplit également à l'égard de son lecteur actuel, se situant, à côté des livres de D. Caracostea, de G. Călinescu, de T. Vianu, de E. Papu ou de I. Em. Petrescu, parmi les sources bibliographiques obligatoires de toute recherche portant sur l'oeuvre éminescienne. On perçoit du reste chez D. Popovici une conscience aiguë des affinités de valeur qui rattachent son ouvrage à ceux des auteurs susmentionnés, qui sont ceux qu'il évoque et recommande le plus souvent à ses étudiants, tout en reconnaissant ouvertement les divergences voire les incompatibilités de méthode et d'esprit critique qui le séparent du premier, et surtout du deuxième.

L'éditeur, lui-même éminescologue réputé, a entrepris de restituer l'ouvrage de D. Popovici à partir d'une connaissance approfondie de l'oeuvre d'Eminescu, et ses notes concourent non seulement à enrichir la bibliographie au sens strict du terme, mais encore les modalités d'interprétation de cette poésie. Minutieuses et d'une remarquable probité scientifique, ces notes remplissent de nombreuses fonctions: expliquer la conception d'ensemble de l'ouvrage édité, signaler ce qu'il doit à ses prédécesseurs (surtout à Caracostea) et ce qu'il apporte de nouveau ou ce qu'il approfondit par rapport à ceux-ci, compléter les références bibliographiques du texte (vu que l'ouvrage de D. Popovici, en sa qualité de cours universitaire, était dépourvu d'appareil critique) tout en mentionnant les éditions actuelles de certains ouvrages, enrichir l'information bibliographique par des renvois aux livres et études ayant ultérieurement traité en détail des questions uniquement entamées ou effleurées au passage par le cours du professeur de Cluj, attirer l'attention du lecteur sur certains aspects d'ordre théorique où D. Popovici se montre un précurseur des nouvelles orientations dans la théorie et la critique littéraire roumaine d'après la guerre, renvoyer aux éditions actuelles des poésies d'Eminescu qui rendent les textes du poète accessibles à tout lecteur avisé. L'éditeur ne manque pas également de prendre position vis-à-vis de certaines affirmations ou attitudes méthodologiques propres à l'ouvrage de 1948 (le fait de privilégier l'explication historique au détriment de l'interprétation psychologique, ou l'attitude à l'égard de M. Dragomirescu), délimitations qui découlent naturellement de l'évolution de la critique littéraire des dernières décennies.

Accompagné de ces notes et présenté dans une édition exemplaire (nous regrettons néanmoins qu'on n'ait pas observé la chronologie réelle des ouvrages de D. Popovici qui exigeait que celui-ci fût précédé du cours sur *Eminescu în critica și istoria literară română)*, le livre de D. Popovici redevient un ouvrage vraiment classique, et actuel à la fois, précieux et *présent* dans le champ si riche et varié de l'éminescologie de la neuvième décennie.

GEORGETA ANTONESCU

Mircea Eliade e l'Italia, A cura di Marin Mincu e Roberto Scagno, Jaca Book, Milano, 1987, 404 p.

"Why Eliade and Italy?" is far from being a rhetorical question the editors put in the *Introductive Note*. The answers refer both to Eliade's creation and to its interpretation: *Mircea Eliade e l'Italia* wants to round not only the real picture of the making and of the becoming of a personality, but also the field of the Eliadean exegesis. Italy thus appears as the territory a correct interpretation is lacking, for without Italy Eliade wouldn't be Eliade. Mincu's and Scagno's efforts bring together texts of a great variety. The reader will find here Eliade's graduation paper *(Contributions to the Renaissance Philosophy)*, memorial pages (the *Italian Diary*), chapters from Eliade's first novels *(The Novel of a Short-sighted Teen-ager* and *Gaudeamus)*, two studies on Papini and echoes from a rich epistolary dialogue where the names of Papini, Buonaiuti, Macchioro, Tucci, De Martino, Evola, Noica, Ionesco, Blaga, Cioran can be met. Another spiritual dialogue is achieved here by the studies and essays accompanying Eliade's writings, studies and essays where Romanian and Italian cultural personalities fruitfully meet one another: Noica, Marino, Papu, Pleșu, Culianu, Mincu, S. Alexandrescu, Scagno, Filoramo, Sozzi. A bio-bibliography, the bibliography of Eliade's texts on Italy published in Romania, the bibliography of Eliade's writings published in Italy alongwith the pages Italian thinkers wrote on Eliade — enlarge the importance of this book which reminds us in a way of "Cahier de l'Herne", No. 33 (1978), *Mircea Eliade e l'Italia* being of course of a very special kind. The Romanian reader has already met many of Eliade's pages gathered here. The "G. Călinescu Institute of Literary History and Theory" made it possible in the 84's supplement of its magazine, where the graduation paper and the diary were published. Nevertheless, suggestions that can be found not only in the brought-together materials, but also in their arrangement an in the *Mircea Eliade e l'Italia* is an original book, a brilliant volume. Its originality is given by the quality of the ideas and

deep, significative relations between them. *Mircea Eliade e l'Italia* becomes a living entity: it gets the complexity of a body with a life of its own, by virtue of the deep, coherent inter-relations that may be established between its constitutive parts. Dynamic polarities come to light, giving the book a rich symbolism. For this book is a highly symbolic one and this is what represents in fact the deepest, the most meaningful answer to the initial question.

First of all, mythology. There are many signs that Eliade's biography and work get more and more the light of myth. The scholar himself tried for many times to understand the significations of the events of his destiny, to perceive the mysterious coherence of his life, the hidden sense and meaning of so many adventures. We might ask what would Eliade have been without India and we must answer with another question: what would Eliade have been without Italy? For, as Mincu (*Lines of Inter-relations Between the Italian and the Romanian Cultures)* and Scagno *(Mircea Eliade's Creative Hermeneutics and the Italian Culture)* remind us, Eliade himself underlined the role of Italy in his destiny: it was in Italy that he admired Tucci's books and found out the possibility of studying with Dasgupta. This is not the only suggestion able to grant a mythical atmosphere to the book. Implicitly, a book centered on the Renaissance seen as a *renovatio* and beginning at the same time with Noica's text *At Mircea Eliade's Death* — such a book may be seen from the point of view of spiritual values. There is an impressive sense of the sacred in this "mioritical valorisation of death": we can imagine an Eliade who has reintegrated other dimensions of the universe as a *puer aeternus*. Explicitly, another text belonging to the same author *(The Seven Steps of Buddha. A Sense for Eliade's Destiny)* projects an analogy between the cultural becoming of the scholar and Buddha's mythology. The achievement of the summit of the world, Buddha's Illumination, is put in correspondence with Eliade's adventures in knowledge. Nature (botany and zoology), chemistry, the changed nature of the alchemical vision, nature and man confronted with the divine, the human nature unfolded in the universal history, the spiritual experience of the Indian religiosity and the adventures of looking for and of the general recognition of the sacred are, in Noica's view, the seven steps of Eliade's illumination in his quest for the real. In *The Fascination of the Night* G. Filoramo also appeals to mythology. This time, the polarity of Eliade's creation (hermeneutics and literature) is seen in the light of myth. The essay projects over Eliade the image of a *rishi* because of the *tapas* claimed by the creation; Eliade also reveals the nature of a *Janus Bifrons*. While many of Eliade's critics share different oppinions regarding this polarity, often treating it in a gnostic way, Filoramo finds in Eliade's *Diary* a *pons subtilis* able to allow a suggestive reconstruction of the entire work.

Polarities. With the rhythms of day and night in Eliade's creation, we meet one of the fundamental pair of opposites present in this book. By its very substance, the volume surpasses them: it brings together a research work (the graduation paper) and the world of imagination. The same problem is discussed in S. Alexandrescu's study *Mircea Eliade. Narrative Against the Signified.* Analysing *In the Shadow of a Lily Flower*, the author demonstrates the existence of four positions of the signified in Eliade's literary work and recognizes in this deep polarity a creative one. Another pair of opposites is given by Eliade's searching for the mythical time and, on the other hand, by the historical importance of the non-historical time. Culianu *(Mircea Eliade and the Long Fight against Racial Discrimination)* projects the non-historical way of living in the field of history. Eliade's concept of *exotism* becomes for the author of the essay one of the personal victories of the scholar against racial discrimination.

The Whole. Exotism is in fact organically related to the concept of *Renaissance*. And here we may realize one of the major anchievements of the book: it is the light in which this fundamental Eliadean concept is understood. While the Eliadean exegesis risks to become too fragmentary ("to become provincialized"), *Mircea Eliade e l'Italia* succeeds in integrating the idea of the Renaissance within the whole of Eliade's thinking. As Eliade himself has

underlined, his critics must take into account the entire of his work, for every new book or essay is able to give to earlier ideas new and new meanings: the meanings must be found in the inner coherence of the whole. The Renaissance is thus put in connection with India, with its ascetism and popular forms of Yoga, with the idea of authenticity, with the ideal of the new and real *uomo universale* and the *new humanism* Eliade is dreaming of. Brought together within this **frame,** East and West offer a surprising soteriology both to contemporary history and to the world of spirit.

CHRISTIAN BOLOG

Jacques Derrida, **Schibboleth. Pour Paul Celan.** Paris, Galilée, 1986, 126 p.

Parler de la date (à partir, cette fois, des poésies de Paul Celan), c'est, pour Derrida, s'interroger encore sur la lisibilité, le propre, le singulier et la situation du sens dans la langue (p. 54). Si la date, véritable mot de passe, ou *schibboleth* littéraire, inscrit, telle une signature, le propre d'un sujet ou d'un événement, elle ne le fait qu'en tant que marque „démarquée" (ou dé-marquante) du singulier, grâce à laquelle le non répétable peut se répéter, devenir, par cela même, lisible, mais, du même coup, s'effacer dans sa propre „errance spectrale", comme anniversaire ou „commémoration" de ce qui n'aura plus lieu, ou comme rencontre avec soi en tant qu'autre.

La réflexion sur la date sera, on s'en doute, distincte de la pratique de la datation. Si la première relève d'une interrogation sur „le schématisme transcendantal de l'imagination et du temps, comme question de la date — *de la fois*" (p. 26), la seconde s'ouvre à des considérations pragmatiques, à la poétique et à l'herméneutique. L'essai de Derrida, s'exerçant à relever les qualités d'illisibilité de la date (dans les poésies de Celan, la date n'est pas un noyau herméneutique, ou une promesse de sens: au contraire, elle est une marque insignifiante, un chiffre incertain, un „secret sans hermétisme", p. 50, ne renvoyant à aucun sens originaire), n'en fait pas moins état du mécanisme de la datation, dans lequel la question du *lieu* est solidaire de celle du singulier: l'événement n'est jamais nôtre dans sa ponctualité datée, mais dans son espacement à travers un éparpillement (synonyme, ici, du retour circulaire du mémorable) qui fait que son actualité s'inscrive dans un projet de destination, fût-il indéterminé ou marqué d'indirection. Si l'adresse „a lieu" (p. 61), la date, de son côté, se destine, même si c'est à personne (ce qui n'est point, comme le dit Derrida, *ne* s'adresser à personne. Parler à personne, c'est parler dans le risque, à n'en plus finir, mais aussi — et surtout — ne jamais se taire: parole incertaine, sans but, se déployant depuis le lieu vide du „hors-sens", p. 51): instant de partage essentiel (le mot „partage" étant à envisager, conjointement, comme appartenance et discrimination), par quoi, soudain, „on se voit accorder un droit d'asile ou d'habitation légitime d'une langue" (p. 50).

Si la pratique poétique de la langue est, essentiellement, une commémoration de ce qui ne reviendra plus, elle fait état, avant tout, de la date „*comme* incinération" de l'événement (p. 74), travaillant le poème du dedans, *avant* toute opération linguistique, et du nom comme „deuil de la personne", faisant s'évanouir toutes les propriétés du sujet. Ce n'est qu'en tant qu'arrachée au temps de l'histoire et à la psychologie du sujet *littéraire* que l'écriture poétique peut être envisagée comme avenir de langage (où la date, à travers le jour anniversaire, désignant le mouvement de sa révolution qui en fait un objet idéal mais aussi celui de son „archivation" l'inscrivant comme „simple *restance*" de l'événement, p. 63, accède à sa propre mémoire), moyennant un travail de désappropriation, de mise à l'écart du sens et de remise en question du sujet comme présence accessible à une lecture herméneutique. Dans ce travail, la date est moins un événement inaugural, présidant à la naissance du

poème: dans la poésie, elle est ce qui incessamment survient, se fait „transcrire" et „traduire" (p. 20): pur dépouillement littéral, ouvrant la parole à l'autre comme à son avenir. Si toute date porte l'oubli dans la mémoire, il faut néanmoins dire qu' „elle est la mémoire de l'oubli même, la vérité de l'oubli" (p. 65). C'est ainsi que la lecture se manifeste comme „deuil" des événements singuliers et des propriétés du sujet, rejoignant, par là, la poétique de l'illisibilité datée, dont l'oeuvre de Celan constitue, pour Derrida, l'illustration accomplie.

HORIA LAZĂR

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIV, 1, 1989

MISCELLANEA

Roland Beyen, **Bibliographie de Michel de Ghelderode**, Bruxelles, Palais des Académies, 1987, 840 p.

Ouvrage impressionnant, par les dimensions, la richesse et la diversité de l'information (10 000 références), la *Bibliographie de Michel de Ghelderode* publiée par l'exégète belge Roland Beyen[1], constitue pour les chercheurs ghelderodiens et pour le public un instrument de travail efficace et une source d'information exhaustive sur l'oeuvre de Ghelderode et sur sa réception en Belgique et à l'étranger.

L'originalité du point de vue adopté par Beyen consiste dans „sa préoccupation constante de ne pas dissocier les textes de leurs réalisations" (p. VIII), reconciliant ainsi l'intérêt livresque du théâtre avec le goût du spectateur (l'investigation est poussée jusqu'aux comptes rendus journalistiques des spectacles).

La structure de l'ouvrage compte trois parties: *L'oeuvre de Ghelderode* (I), *Interviews de Ghelderode* (II), *Ghelderode devant la critique* (III), chacune de ces parties étant subdivisée en textes publiés et textes inédits.

La première partie comprend trois rubriques: *Fiction* (l'oeuvre créatrice proprement dite), *Non-fiction* (l'ensemble des critiques et des métatextes), *Correspondance*. La section intitulée *L'oeuvre publiée* rassemble chronologiquement toutes les publications de Ghelderode: préoriginales, originales, rééditions, traductions (360 textes de fiction, près de 600 textes de non-fiction et 80 références concernant la correspondance). Dans la section *L'oeuvre inédite*, l'auteur a classé, décrit et daté tous les manuscrits sauvés d'une centaine d'oeuvres de *Fiction* et d'un nombre analogue de *Non-Fiction*.

Beaucoup plus brève, la partie consacrée aux *Interviews* (publiées et inédites) relève à la fois de l'oeuvre et de la critique.

La troisième partie réunit, dans une première section, les références des documents critiques parus en Belgique et dans d'autres pays: *Livres et articles; Comptes rendus de livres; Comptes rendus de représentations théâtrales; Comptes rendus de radiodiffusions; Comptes rendus de télédiffusions; Comptes rendus d'adoptations musicales*. Les références concernant les représentations théâtrales (585 spectacles) indiquent le nom du traducteur ou de l'adaptateur, le texte de la traduction, le lieu, le nom du théâtre/compagnie, la date de la première, le nombre de représentations et des reprises. Ces indications sont suivies de *fiches techniques* (noms du metteur en scène, du décorateur, du costumier, du chorégraphe, du compositeur, du dramaturge, du luministe, des interprètes principaux), de *dossiers de presse* et parfois même de sommaires des *programmes*. Si Beyen accorde une grande importance à cet appareil d'information (dossiers de presse, comptes rendus, fiches techniques) c'est parce que, dans sa vision, „aucun commentaire ne montre plus clairement la portée de la „ghelderodite aiguë", que la masse et la qualité des comptes rendus suscités par elle" (p. XXV).

Dans la seconde section, *La Critique inédite sur Ghelderode*, sont répertoriés les documents inédits comme: *Thèses et mémoires universitaires; Livres, articles, comptes rendus et témoignages; Émissions de radio; Émissions de télévision; Disques, cassettes, films, témoignages et montages audio-visuels*.

Pour augmentear l'efficacité de cet instrument de travail, l'auteur y a introduit quatre types d'*Index: Index des noms de personnages; Index des textes; Index des périodiques contenant des textes de Ghelderode; Index des périodiques contenant des textes sur Ghelderode*.

Par ce travail „de longue haleine", qui s'étend sur une vingtaine d'années, R. Beyen a réalisé une véritable somme des documents (publiés et inédits) sur

---

[1] Roland Beyen est un ghelderod[i]en consacré: R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, BXL, Palais des Académies, 1971; R. Beyen, *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974; R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences*, Paris, Centre Pompidou, 1980.

l'oeuvre ghelderodienne, sur ses échos dans le discours critique, théâtral, musical.

L'impact de l'oeuvre de Ghelderode en Roumanie a retenu l'attention de Beyen: de nombreuses références (2835, 2748, 2790, 2792, 3866, 4254) s'y rapportent.

RODICA LASCU-POP

Cahiers roumains d'études littéraires, 3/1987 et 4/1987

Le 3e numéro des *Cahiers roumains* s'ouvre par une série d'articles consacrés à l'examen critique de la notion d'homme en tant qu'objet de l'anthropologie. Z. Petre fait voir dans son étude *(Les Thraces dans les mythes grecs)* la fonction tensionnelle de la Thrace poétique, qui définit, a l'intérieur même de la civilisation canonique de la Grèce humaniste, un espace des prestiges littéraires et du risque moral, des séductions de l'étrange et de l'étranger barbare, de l'Autre venu d'ailleurs qui remet en question normes, conventions et principes de l'ordre culturel. M. Carpov reprend, dans «*Rien d'humain ne saurait être étranger à l'homme...*», l'idée de la présence discrète de l'altérité dans le discours des sciences humaines, notamment dans les textes de la critique littéraire d'inspiration anthropologique, censés définir, par certains, un lieu de l'identité. Mise en oeuvre d'une „technique du dépaysement" (Lévi-Strauss) et entreprise dialogique par excellence, l'humanisme s'affirme ainsi, dans ses visées lointaines, comme une tentative largement compréhensive, de récupération et réintégration, à travers *l'acte* culturel, de la *situation* naturelle de l'homme. L. Pițu, à son tour, examine quelques traits de la stratégie d'„appropriation ethnocentriste" des Grecs *(Petit excursus ethnologique sur les démêlés avec l'autre)* et de leur hantise des médiations, désignant la clôture de la pensée qui, pareille à une peau de chagrin, se rétrécit vers son identité ponctuelle, bien loin de s'ouvrir (et de se libérer) „en vue de la rencontre" de l'Autre. D'autres textes du numéro dessinent le contexte de civilisation d'oeuvres littéraires (I. Pânzaru, *Des héros et des comètes*, replace tel texte de Caragiale dans le milieu d'idées de son époque, tout comme I. Galea le fait pour D. H. Lawrence, dans *The Value of Myth)* ou entament une étude parallèle de conceptions critiques, avec application sur des textes littéraires roumains (M. Crăciun, *Symbole et symétrie).* Une mention particulière doit être faite de l'étude critique, par M. Martin, de la méthode de G. Poulet *(G. Poulet: une critique générative).* Ce texte, bien étendu et d'une remarquable densité, précise les traits essentiels de la démarche de G. P.: privilège du sujet critique („préformisme", dit M.M.), conception rétrograde de l'écriture comme recherche, avant tout, des origines mentales de l'oeuvre (l'opération critique étant, par là, une sorte de génération à rebours de celle-ci), refus du biographisme et du contextualisme, conception de la critique comme „ré-implication" du lecteur dans l'oeuvre plutôt que comme ex-plication de celle-ci, etc.

Le 4e numéro de la revue concerne les rapports, connexions, échanges et interdépendances entre la civilisation roumaine et la conscience européenne. Des textes dont l'ambition théorique est manifeste (R. Munteanu, *Régional et universal dans la littérature,* M. Mureșanu Ionescu, *Le concept d'influence radiante,* P. Caravia, *L'Unité de la culture et le style,* M. Muthu, *Romanian and European Culture,* y côtoient des analyses et des applications sur la littérature et l'art roumains de diverses méthodes critiques (Dim. Păcurariu, *Le romantisme roumain et le contexte européen,* M. Mangiulea, *Romanian Inter-War Writers Reading M. Proust,* R. Zafiu, *M. Preda et l'esprit rationaliste,* D. D. Păcurariu, *Sur l'art médiéval roumain et l'esprit européen,* etc.). Fruit de recherches poussées dans le domaine, les études et articles de ce numéro s'affirment par la modernité de la perspective critique, la probité scientifique et, parfois, par la nouveauté des opinions défendues. On eût toutefois souhaité, pour certains d'entre eux, une plus grande clarté de la terminologie et une rigueur accrue de la démonstration. Le grand projet de la revue (faire connaître la littérature et la civilisation roumaines; approfondir la connaissance des déterminations réciproques entre la civilisation roumaine et le milieu spirituel européen) n'en est cependant pas amoindri: les lecteurs des deux derniers nu-

méros des *Cahiers roumains* y trouveront, comme dans ceux qui les ont précédés, des raisons de délectation spirituelle.

HORIA LAZĂR

Le thème — de la phrase au texte

Vraie charnière entre la langue et le discours, la phrase est à envisager non seulement comme structure syntagmatique, mais aussi et surtout comme organisation sémantique et discursive. L'intérêt croissant qu'on attache à la dimension énonciative de la phrase va de pair avec l'extension du champ de la recherche linguistique au domaine transphrastique (texte ou discours).

Le numéro 78 de la revue *Langue Française*, paru en mai 1988, nous propose, d'une part, une approche de la phrase en tant que fait de parole, reflet d'une intention communicative bien déterminée, et, d'autre part, une approche du texte narratif et conversationnel sous l'angle de la construction thématique et de la dynamique communicative.

Le thème en perspective, intitulé générique du présent numéro, annonce un double projet: cerner de plus près la notion de thème (de phrase et de discours) et proposer des voies d'approche et des techniques d'investigation capables de mettre à nu le mécanisme de la thématisation. La difficulté de cerner la notion de thème vient d'abord de ce qu'elle traverse différentes orientations théoriques: syntaxe de la phrase, analyse contrastive, pragmatique, analyse conversationnelle et grammaire du texte. Puis, les diverses définitions qui en résultent, loin d'être indépendantes les unes des autres, se font souvent écho et se recoupent. Face à de pareilles oscillations conceptuelles et terminologiques, on décide parfois de considérer le thème comme une donnée intuitive, axiomatique, antérieure à l'analyse. Cette notion est donc problématique dans la mesure où elle s'avère à la fois indispensable et impossible à conceptualiser.

Alors que la plupart des approches ne distinguent pas entre thème de phrase et thème de discours, les six contributions réunies dans la revue (P. Cadiot, B. Fradin, A. Kihm, pour le domaine de la phrase-énoncé; J.-M. Marandin, pour celui du texte et N. Dittmar, M. de Fornel, pour celui de la conversation) montrent de façon convaincante qu'il s'agit en réalité de deux choses différentes. Ainsi, dans le domaine phrastique, le thème est fonction de la manière dont se réalise la prédication (cf. P. Cadiot, *Le thème comme synecdoque*), tandis que dans le domaine transphrastique, le thème désigne un point de cohérence entrevu ou supposé qui, lui, est fonction d'une lecture orientée par certaines marques linguistiques ou „indices dispositionnels" (cf. J.-M. Marandin, *A propos de la notion de thème de discours*).

S'il ne'st pas question d'assimiler les notions de thème mises en jeu à ces différents niveaux, il ne faut pas non plus penser qu'elles recouvrent des domaines étanches: entre ces niveaux il y a plutôt une relation d'emboîtement hiérarchique. Les constructions à détachement et la reprise thématique par *c'est*, phénomènes repérables au niveau de la phrase (cf. articles de B. Fradin et de A. Kihm), s'intègrent naturellement à la problématique du discours oral: N. Dittmar s'occupe des rapports entre élaboration thématique et procédures interactionnelles dans la conversation et M. de Fornel découvre dans les constructions disloquées des marqueurs de positionnement séquentiel reposant sur l'adjacence des séquences conversationnelles.

LIGIA STELA FLOREA

Sorescu en Italie

Assez connu en Italie, Sorescu — le plus traduit des poètes roumains (il a publié à l'étranger presque 40 volumes, en plus de 20 langues, auxquels on doit ajouter les 11 volumes parus en langues étrangères en Roumanie) — n'y est pourtant pas trop publié. En effet, lorsqu'on ne tient pas compte des très belles versions dues à Marco Cugno, imprimées à Bucarest (*80 poesie*, Ed.

Eminescu, 1972), on ne peut enregistrer que la traduction de *Iona (Giona*, Napoli, 1980) et, maintenant, les *Poesie d'amore* (con testo romeno a fronte, a cura di Gheorghe Carageani, traduzioni di Gheorghe Carageani e Gabriella Bertini, disegni di Horea Cucerzan, Napoli, Dick Peerson ed., 1987), sans oublier, quand même, la présence du poète dans les revues littéraires italiennes (tout récemment *Alfabeta* 112, sept. 1988 incluait dans son sommaire une page de traductions et un article consacré par Sorescu à la poésie roumaine contemporaine), les deux prix littéraires qui lui ont été attribués (Medaglia d'oro „Ospiti Napoli", 1971; Premio „Le Muse", Florence, 1978) et la mise en scène de ses pièces de théâtre.

On n'avait pas pensé auparavant à faire un choix de poésies d'amour sorescienness. Dans la préface de *Poesie d'amore (L'amore a colpo d'occhio)* Sorescu fait, dans son style inimitable, un vrai *excursus* dans l'histoire de ce genre, à partir d'Ovide jusqu'à la génération poétique dont il fait partie. De son côté, Gh. Carageani situe dans sa présentation l'oeuvre sorescienne dans la littérature roumaine d'aujourd'hui et justifie son choix, basé sur les volumes *Moartea ceasului*, 1966; *Tineretea lui Don Quijote*, 1968; *Tușiti*, 1970; *Suflete, bun la toate*, 1972; *Astfel*, 1973 et surtout sur *Descîntoteca*, 1976 et *Sărbători itinerante*, 1978. Les 60 poèmes sont bien traduits (les traducteurs connaissent, les deux, les deux langues) et ce n'est pas peu dire, compte tenu des jeux de mots, souvent intraductibles, auxquels se livre habituellement le poète. La difficulté de le rendre en une autre langue provient de l'apparente facilité de son discours lyrique et de l'oralité de sa langue. Gabriella Bertini et Gheorghe Carageani ont ainsi préparé l'accueil de la poésie de Sorescu dans un pays où l'on cultive une lyrique de facture bien différente, mais qui est en même temps ouvert aux voix poétiques les plus diverses. Ce serait peut-être une bonne idée que d'unir leurs efforts avec le traducteur précédent, Marco Cugno, lui aussi professeur de roumain à l'Université, et d'offrir à une maison d'édition importante le fruit de leur collaboration, dans un ample choix de toute l'oeuvre poétique de Sorescu.

MARIAN PAPAHAGI

Paul Ricoeur, **Le mal**, Genève, Labor et Fides, 1986, 44 p.

Prise entre al perplexité initiale et l'aporie sur laquelle elle débouche (p. 39), la réflexion de Ricoeur sur le mal se poursuit dans un espace de pensée où la phénoménologie est relayée par une herméneutique des symboles et des mythes (p. 17). Ne relevant ni de l'ontothéologie d'inspiration augustinienne (qui, à partir d'une vision purement morale du mal, aboutit à une conception „pénale" de l'histoire: il n'y a pas de souffrance imméritée; toute peine est une *juste rétribution* du péché originel), ni de la théodicée leibnizienne (qui met en place le principe de raison suffisante, faisant ainsi composer le maximum de perfections avec le minimum de défauts et prétendant, par là, trouver une *compensation* aux souffrances), ni, à plus forte raison, de la dialectique hégélienne de l'esprit objectif (qui, dans une entreprise totalisante, „fait coïncider le tragique et le logique", p. 39), la pensée du mal, étrangère à la totalisation systématique et au principe de non-contradiction, naît dans le point de convergence entre réflexion logique, action morale et politique et sentiments spiritualisés.

Instruite par une certaine dialectique (autre que celle de Hegel), à savoir la dialectique „brisée" (pratiquée, parmi d'autres, par Karl Barth), qui met en jeu l'idée de „coordination *sans conciliation*" des contraires (p. 36. Nous soulignons.), l'herméneutique du mal prend appui sur l'évidence incontournable de la souffrance infinie. La souffrance n'est ici ni juste rétribution d'une offense, d'un dommage causé à autrui, du péché même; ni punition providentielle de l'espèce. Elle est toujours excessive, toujours *en trop*. Seule la logique kierkegaardienne du paradoxe (où elle est, à la fois, signe d'exclusion et d'élection) peut, selon Ricoeur, en redéfinir le sens et la portée.

Si, chez Augustin, le mal n'est pas une substance, étant dû à la corruption originelle de la volonté (ce qui introduit l'idée du néant de privation, *nihil privativum*, issu d'une déficience du créé en tant que tel), il deviendra, chez les théologiens de la „dialectique brisée", irruption du néant de destruction, ou d'agression. A ce néant *actif*, la pensée

herméneutique devra non pas trouver la „solution", mais donner une *réponse* relevant de l'ordre de l'action et capable d'amener une transformation intérieure de la sensibilité. Penser le mal n'est point, pour Ricoeur, en relever l'origine énigmatique. Le caractère aporétique du mal n'est pas une difficulté initiale de la pensée: c'est une difficulté *terminale* (p. 39). C'est pourquoi, dans cette exploration, la recherche du surgissement originaire doit changer de direction, et poser l'urgence des tâches à accomplir. Vu que, dans ce qu'elle a d'irréductible, *toute* souffrance est injuste et que, d'autre part le mal désigne une situation humaine rélationnelle, dialogique (la frontière entre mal commis et mal subi est à peine sensible, p. 16), la phénoménologie de la souffrance, moyennant un travail d'intégration de ses propres ignorances (p. 41), devra, tour à tour, dénoncer les partis pris de la pensée systématique et tirer de la conscience de „l'échec des synthèses prématurées" (p. 38) un surcroît d'énergie morale. Tout le parcours de l'herméneutique du mal sera jalonné d'apories. Rendre celles-ci „productives", les „faire travailler" au profit de la pensée, ce n'est point les supprimer, ni les réduire: c'est, au contraire, les aggraver et, conjointement, y trouver des réponses pratiques susceptibles de diminuer la souffrance. L'action morale et politique est ainsi rendue à sa vocation paradoxale: dans un monde ayant à subir l'emprise *massive* du mal, les projets de la bonne volonté, qui n'agit en vue d'aucune récompense, c'est-à-dire *pour rien*, seront une source de bonheur éphémère, ou même d'être. La sagesse du lumineux opuscule de Ricoeur est bien là: l'action droite n'a pas à résoudre les énigmes de la réflexion, ni à dégager la pensée de ses impasses. Sous la pression des faits, des évidences hostiles et des vicissitudes, elle ne doit que proposer des réponses circonstanciées, généreuses malgré leur limitation. Le monde où nous vivons, loin d'être le meilleur des mondès possibles, est celui qui, toujours, peut devenir *un peu* meilleur.

HORIA LAZĂR

Les lettres romanes, Novembre 1988 tome XLII, nº 4

Ce numéro spécial de la revue *Les Lettres Romanes* de l'Université de Louvain, dirigé par Jean-Claude Polet, est consacré en exclusivité au centenaire de Bernanos. La revue réunit dans un corpus très étoffé, s'étendant sur plus de 250 pages, des contributions qui sont regroupées en trois grandes sections: I. *Documents et témoignages*, II. *Etudes*, III. *Comptes rendus*.

Les Documents rassemblés dans la première section, lettres inédites, textes oubliés ou retrouvés, articles et conférences de et sur Bernanos témoignent des contacts directs de Bernanos avec le monde intellectuel belge (sa correspondance avec l'écrivain Pierre Nothomb), de l'impact de son oeuvre sur les esprits du temps (les textes de Robert Vallery-Radot et de Léopold Levaux). Les deux témoignages, de Jacques Boudet, qui a bien connu Bernanos lors de son séjour au Brésil, et de Catherine Salviat, actrice qui a rencontré Bernanos à travers ses personnages, complètent cette première partie et éclairent, sous des angles différents, la personnalité de l'écrivain. Accompagnés d'un excellent appareil critique (introductions, notes étendues et riches en informations), rédigé par J.-Cl. Polet, les Documents fournissent des renseignements intéressants et utiles aux spécialistes bernanosiens.

Conçues dans des perspectives critiques variées (thématique, historique, sociologique), les Etudes mettent en discussion les thèmes majeurs de la création de Bernanos (Jean Guillaume, *Le Solitaire*), sa vision du monde et son esprit polémique (Louis Bolle, *Bernanos polémiste)*, ou bien elles opèrent une analyse très poussée d'une seule oeuvre (Pol Vandevelde, *Madame Dargent de Bernanos. Echos balzaciens, mirois aux écritures;* Pierre Paul Delvaux, *Monsieur Ouine, des profondeurs de l'angoisse à l'espérance)* ou encore elles s'occupent du rayonnement de l'oeuvre de Bernanos par des adaptations cinématographiques (Jacques Polet, *Bernanos à l'écran)*.

La réflexion historique de Bernanos sur l'esprit européen, telle qu'elle se dégage de sa conférence *L'Esprit européen et le monde des machines*, pro-

noncée à Genève en 1945, est analysée avec pertinence par Dominique Barette dans l'étude *Bernanos et l'Europe*.

La réception de la création bernanosienne par la critique littéraire européenne fait l'objet de plusieurs contributions. Les auteurs y ont surpris, depuis Albert Béguin (Pierre Grotzer, *Bernanos à travers les Archives Albert Béguin)* jusqu'à la critique italienne (Benedetta Papàsogli, *Bernanos et la critique italienne, 1966—1988)*, l'état actuel du discours critique bernanosien (Myriam Watthee-Delmotte, *Bernanos romancier face à la critique)*. Malgré la richesse et la variéte des études critiques bernanosiennes enregistrées dans ce bilan, Myriam Watthee-Delmotte conclut que „l'univers littéraire bernanosien est bien loin encore d'avoir livré sa pleine signification. Il se pose comme un défi constant à la critique, non tant parce qu'il serait impropre à telle ou telle méthode d'investigation que parce qu'il paraît perpétuellement en excès par rapport à elles, débordant d'une richesse stylistique et sémantique qui constitue une citadelle herméneutique imprenable".

La troisième partie comprend le compte rendu du colloque „Bernanos et le monde moderne" organisé par les universités de la Sorbonne nouvelle et de Lille III sous la direction de Monique Gosselin et Max Milner, en juin 1988, et un certain nombre de notes de lecture sur des livres récemment parus qui concernent la vie et l'oeuvre de Bernanos.

Remarquable par l'inédit des documents, l'originalité des contributions, la tenue et la rigueur scientifiques, ce numéro des *Lettres Romanes* constitue une source importante d'information pour les littéraires bernanosiens.

RODICA LASCU-POP



ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ,
Municipiul Cluj-Napoca, Cd. nr. 74

În cel de al XXXIV-lea an (1989) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialităţile:

matematică
fizică
chimie
geologie-geografie
biologie
filosofie
ştiinţe economice
ştiinţe juridice
istorie
filologie

In the XXXIV-th year of publication (1989), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued as follows;

matematics
physics
chemistry
geology-geography
biology
philosophy
economic sciences
juridical sciences
history
philology

Dans sa XXXIV-e année (1989), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les spécialités:

mathématiques
physique
chimie
géologie-géographie
biologie
philosophie
sciences économiques
histoire
philologie